Lope de Vega

La hermosa fea

Edición de Juan Ramón Muñoz Sánchez

con la colaboración de María Serrano Campos

BIBLIOTECA DIGITAL ARTELOPE

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LOPE DE VEGA

LA HERMOSA FEA

Edición de Juan Ramón Muñoz Sánchez

con la colaboración de
María Serrano Campos

BIBLIOTECA DIGITAL ARTELOPE

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Esta publicación es parte del proyecto I+D+i " EMOTHE: Second Phase of Early Modern Spanish and European Theatre: heritage and databases (ASODAT Third Phase)", referencia PID2022-136431NB-C65, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER Una manera de hacer Europa.

@ Juan Ramón Muñoz Sánchez, 2026
@ de esta edición en PDF, Universitat de València, 2026
ISBN: 978-84-9133-856-7

DOI: https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788491338567

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Imagen de la cubierta: *Donna allo specchio* (*c.* 1515), de Tiziano Vecellio (1490-1576)

Esta edición en PDF recoge la edición preparada por Juan Ramón Muñoz Sánchez, profesor titular de la Universidad de Jaén, para la Biblioteca Digital ARTELOPE
https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0945_LaHermosaFea.php

ÍNDICE

ESTUDIO INTRODUCTORIO 7

BREVE NOTICIA SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE LOPE DE VEGA 7

Infancia, juventud y primera madurez 7

La primera etapa dramática (1583-1599) 11

La madurez 14

La segunda etapa dramática (1599-1621) 18

La senectud 21

La tercera etapa dramática (1621-1636) 22

LA HERMOSA FEA: DATACIÓN Y GÉNERO 24

LA HERMOSA FEA Y EL ESTILO TARDÍO DE LOPE DE VEGA 29

LA HERMOSA FEA Y LA INTERTEXTUALIDAD 49

LA HERMOSA FEA Y LA INTRATEXTUALIDAD 56

La hermosa fea y el ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor o de un inferior 56

La hermosa fea y el ciclo de comedias del «desdén, con el desdén» 74

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE *LA HERMOSA FEA* 80

LA FORTUNA LITERARIA DE *LA HERMOSA FEA* 94

HISTORIA DEL TEXTO 96

LA EDICIÓN PRÍNCIPE 96

EDICIONES SUELTAS 96

EDICIONES MODERNAS 97

ESTA EDICIÓN 98

SINOPSIS MÉTRICA DE *LA HERMOSA FEA* 100

BIBLIOGRAFÍA 102

EDICIÓN DE *LA HERMOSA FEA*, DE LOPE DE VEGA 113

ACTO I 114

ACTO II 148

ACTO III 180

APARATO CRÍTICO 210

APARATO CRÍTICO DE *LA HERMOSA FEA* 211

APÉNDICE 224

VARIAS FORTUNAS DE LA DUQUESA DE MILÁN, LEONOR ESFORCIA, DE JUAN DE PIÑA 225

A la memoria de Antonio Rey Hazas,
mi querido maestro

ESTUDIO INTRODUCTORIO

BREVE NOTICIA SOBRE LA VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA (1562-1635)

La vida y la obra de Lope de Vega son desaforadas, desmesuradas, inigualables. La primera está repleta de aventuras e incidentes, de amores y pasiones, de éxitos, fracasos y escándalos, que hicieron de él una de las personalidades más notables y famosas de los siglos XVI y XVII. La segunda, por la que fue denominado el «Fénix de los Ingenios» y el «Monstruo de la Naturaleza», es simple y llanamente la más vasta de la literatura en general y del teatro en particular, lo cual no pasaría de ser una mera anécdota si la cantidad no fuera acompañada de una asombrosa calidad, sobre todo en lo que concierne a su producción lírica y dramática. Su amigo y discípulo Juan Pérez de Montalbán dejó escrito en la primera biografía sobre su figura, titulada *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope de Vega y Carpio* (1636), que había compuesto, aparte de más de cuatrocientos autos sacramentales, la friolera de «mil y ochocientas» comedias (Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, p. 31), trescientas más de las que el mismo Lope dijo haber redactado para los tablados madrileños en la epístola *A Claudio* (v. 415); una y otra cifra son, a todas luces, hiperbólicas, pues están lejos de las quinientas treinta y siete que se le atribuyen, de las que trescientas sesenta y una son de autoría segura, a una increíble media de diez comedias al año durante los más de cincuenta de dedicación al teatro comercial, de aproximadamente 1583 a 1635, y eso sin contar los cuarenta y dos autos sacramentales que han pervivido. Una y otra, la vida y la obra, están inextricablemente unidas, porque Lope hizo de su vida una obra de arte, y su obra está impregnada de su vida, la cual poetizó aquí y allá para escándalo de unos pocos y disfrute de todos[1].

Infancia, juventud y primera madurez

Félix Lope de Vega y Carpio nació en Madrid a finales de 1562. Ignoramos la fecha exacta, aunque se han barajado varios días posibles, de los que el 3 de diciembre parece ser el más factible; sabemos, en cambio, que fue bautizado el 6 de diciembre en la parroquia de San Miguel de los Octoes, que se encontraba donde hoy está emplazado el mercado de San Miguel, cerca de la Plaza Mayor. Procedía de una familia humilde del Valle de Carriedo, en la montaña de la provincia de Santander. Su padre, Félix o Felices de Vega, fue de oficio bordador, especializado en productos de lujo, y aficionado a la poesía; de su madre, Francisca Fernández Flores, apenas tenemos noticias. Su padre pasó una temporada en Valladolid, donde hubo de trabajar como aprendiz de Jerónimo de Bruselas y conoció a su madre, que era criada del maestro flamenco, antes de recalar en Madrid en 1561; según cuenta el mismo Lope en la epístola de «Belardo a Amarilis», su padre vino a la flamante

[1] Este trabajo se adscribe al Grupo de Investigación SELYC-UJA (HUM-1064), perteneciente a la Universidad de Jaén, así como al Proyecto de Investigación EMOTHE: «Second phase of early modern Spanish and European theatre: Heritage and databases (ASODAT Third Phase)» (Ref.: PID2022-136431NB-C65) y al Proyecto de I+D «La recepción del canon literario en España (siglos XIV-XVII)» (PID2023-151240NB-100). Sobre la vida de Lope de Vega, de los que estás páginas son deudoras, véase Rennert y Castro [1968], Pedraza [2009: 23-66], Arellano y Mata [2011], Florencio Martínez [2012] y Sánchez Jiménez [2018].

capital movido por una aventura amorosa («él quería / una española Elena»), mas su madre «siguiole hasta Madrid, de celos ciega», se reconciliaron y «aquel día / fue piedra en mi primero fundamento»: «por celos soy, ¡qué nacimiento! / Imaginadle vos, que haber nacido / de tan inquieta causa fue portento» (Lope de Vega, «Belardo a Amarilis», en *Obras poéticas*, vv. 79-87, p. 812).

Sabemos muy poco de su infancia y de su primera educación, pero los relatos suyos y de su primer biógrafo dibujan a un niño, si no prodigio, sí muy precoz; a los cinco años leía en latín y castellano y concertaba versos, a los diez tenía conocimientos de gramática y retórica y a los once ya escribía comedias: «Yo las escribí de once y doce años —dice en el *Arte nuevo* (vv. 219-221)— de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, / porque cada acto un pliego contenía». De esa época se cree que es su pieza *El verdadero amante*. Quizá estudió latín hacia 1570 o 1571 en la escuela que regentaba en Madrid el escritor y músico Vicente Espinel, autor de la novela picaresca el *Marcos de Obregón* (1618), a quien siempre recordó elogiosamente. Poco después, entre 1572 y 1574, bajo la protección de Jerónimo Manrique, obispo de Ávila. ingresó en lo que sería el Colegio Imperial de Madrid de la Compañía de Jesús, hoy Instituto de San Isidro, en el que se educaba la flor y nata de la Villa y Corte; allí Lope probablemente cogió o afianzó su gusto por el teatro, ya que su redacción y escenificación formaban una parte esencial del currículo escolar de los jesuitas. Desde 1577 a 1579 o 1580 estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, cuyas aulas abandonó sin lograr ningún título a causa de un primer loco amor («cegome una mujer; aficióneme», confiesa en la «Epístola a Gregorio de Angulo» [*Obras poéticas*, v. 73, p. 761]), quizá María de Aragón, la «Marfisa» de sus poemas juveniles.

Sea o no real esta aventura, el hecho es que su inclinación al amor, su conducta desordenada y su afición por el mundo de la farándula le impidieron proseguir sus estudios, financiados por su patrono el obispo Jerónimo Manrique, y hacer carrera en el seno de iglesia («aun estuve de ser clérigo a pique» [«Epístola a Gregorio de Angulo», en *Obras poéticas*, v. 72, p. 760]), por lo que no le quedó más remedio, para ganarse la vida, que laborar como secretario para grandes señores, mientras escribía comedias, romances y poemas de circunstancias. Aunque carecemos de documentos que lo corroboren, parece que se alistó en la marina, a las órdenes de don Álvaro Bazán, Marqués de Santa Cruz, cuya familia elogiaría en su teatro, con el ánimo de participar en las dos expediciones militares a la Isla Tercera, en las Azores, llevadas a cabo en 1582 y 1583. A la vuelta o, en todo caso, hacia 1585, estudió en profundidad varías disciplinas científicas y técnicas, en especial matemáticas y astrología, en la Academia Real Matemática, que estaba cerca del Alcázar Real, y es probable que sirviera de secretario y gentilhombre al III Marqués de la Navas, don Pedro Esteban Dávila, según declaró él mismo en el proceso sobre los libelos difamatorios contra la familia de Elena Osorio.

Aparte de su formación, de sus primeros pinitos literarios y de su temprana vinculación con la industria teatral y los bajos fondos madrileños, la juventud de Lope estuvo determinada por su relación adúltera con Elena Osorio, esposa de Cristóbal Calderón, actor de una compañía de teatro ambulante, e hija del autor de comedias (o director de una compañía y empresario teatral) Jerónimo Velázquez, para el que Lope trabajaba proporcionándole comedias. Elena, la «Zaida» y la «Filis» de sus versos de entonces, singularmente romances pastoriles y moriscos, en los que Lope contó con todo

lujo de detalles los altibajos de su pasión, lo abandonó en 1587 en favor del noble y rico Francisco Perrenot Granvela, sobrino del todopoderoso cardenal Granvela. Celoso y encrespado, Lope, que denunció con acritud la situación en sus comedias *El hijo de Reduán*, *Belardo furioso* y *La ingratitud vengada*, hizo circular por la Corte unos libelos (un romance, una sátira en latín y varios sonetos) difamatorios contra ella y su familia: «Una dama se vende a quien la quiera. / En almoneda está. ¿Quieren compralla? / Su padre es quien la vende, que, aunque calla, / su madre la sirvió de pregonera» (Entrambasaguas, 1958: III, p. 71). Ante tal situación, Jerónimo Velázquez interpuso una querella criminal, por la que fue detenido y enviado a la cárcel por un año. Pero Lope reincidió en sus ataques a la familia de Elena y en un segundo proceso judicial fue condenado a ocho años de destierro: dos de Madrid y seis más de Castilla, con una amenaza de pena de muerte si no los cumplía, desde 1588 hasta 1595.

Antes de proseguir, es importante señalar que Lope de Vega fue, junto con Góngora, Liñán de Riaza, Cervantes y otros, eximio protagonista de la revolución poética del romancero nuevo que tuvo lugar a partir, más o menos, de 1580. Pero Lope, como ha destacado Antonio Sánchez Jiménez [2018: 62-65], les infundió una nueva dimensión: la de «la ficción autobiográfica o la autoficción, es decir, la ilusión de que los romances nuevos contaban en verso la vida de su autor». Hizo, en efecto, de sus romances una suerte de autobiografía anovelada que le convirtió en la comidilla de la corte, en concreto con sus romances moriscos y pastoriles. «Mediante este mecanismo su vida se transformó en textos y sus textos, en vida». La razón principal por la cual Lope de Vega se hizo letra de su poesía romancesca es porque «lo consideraba distinguido». Sucede que (supuestamente) tenía ilustres precedentes clásicos: «los lectores más eruditos reconocerían que el «fábula de la corte» era un eco del "fabula quanta fui" de Horacio, del "fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe" de Ovidio, del "favola fui gran tempo" de Petrarca». Lope lo haría a lo largo de su vida y en todos los géneros líricos habidos y por haber. Pero para empezar fueron lo romances nuevos y lo que contó, disfrazado de Zaide, de Gazul o de Belardo, fueron, como acabamos de decir, sus amoríos con Elena Osorio, o sea, con «Zaida» y «Filis».

La relación con Elena Osorio, en todo caso, persiguió a Lope durante toda su vida, por cuanto no consiguió olvidarla del todo, como lo demuestra el hecho de que más de cuarenta años después escribiera una de sus obras maestras absolutas, *La Dorotea* (1632), basada en su historia con ella, que aún se transparenta en *La Gatomaquia*, que vería la luz en 1634 en el seno de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Pero lo más importante, desde un punto de vista literario, es que condujo a Lope a Valencia, donde cumplió los dos años (1588-1589) de confinamiento fuera del reino de Castilla, y lo puso en contacto con la «Academia de los Nocturnos», que lideraba y de la que era consiliario Francisco Agustín Tárrega, y su grupo de dramaturgos, que implicó un significativo impulso creativo para él en la conformación del código teatral de la *Comedia nueva*. Antes de partir rumbo a la ciudad del Turia, Lope había intentado reemprender su carrera militar alistándose en la Gran Armada contra Inglaterra, cuya participación, de la que no queda ningún registro documental más allá de las menciones que él mismo desperdiga a lo largo y ancho de su producción literaria, es dudosa, y, tal vez por despecho o por su carácter no menos vehemente que impulsivo, se había desposado por poderes

con Isabel Alderete y Urbina, hija del pintor Diego de Urbina, en 1588, luego de haberla raptado con su consentimiento. En sus versos la llamó con el anagrama «Belisa».

Tras cumplir los dos años de destierro, Lope se reasentó con su mujer y sus dos hijas en Toledo, en donde sirvió, primero, de secretario al Marqués de Malpica, don Francisco de Rivera, y, después, entre 1591 y 1595, al Duque de Alba, don Antonio de Toledo y Beamonte, en calidad de gentilhombre de cámara, con quien se trasladó a Alba de Tormes, en Salamanca. La estancia en la Tierra de Alba supuso un periodo de calma, estudio y creación en la vida de Lope. En la esplendorosa biblioteca del Duque, entre otras obras y autores, conoció el teatro de Juan del Encina, que le ayudó a moldear la figura del gracioso, una de las aportaciones más singulares de su fórmula dramática, y redactó su novela pastoril *La Arcadia*, que, estampada en 1598, fue su primera obra impresa. A finales de 1594 o a principios de 1595, sin embargo, las cosas se torcieron con la muerte de Isabel, su mujer, al dar a luz a su hija Teodora, que moriría al poco después, y también con la de su hija Antonia, la segunda del matrimonio.

En diciembre de 1595, tras liquidar en pública almoneda todas sus pertenencias y completar los ocho años de destierro, Lope regresó a Madrid, volviendo a las andadas. En efecto, en 1596 fue procesado por amancebamiento con la actriz viuda Antonia Trillo de Armenta, que acababa de heredar de su padre una pequeña fortuna. Con todo, Lope, en esos años de retorno a la Corte, sirvió de nuevo de secretario al Marqués de Malpica, hasta que en 1598 aposentó con el Marqués de Sarria, futuro Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro. Ese mismo año se casó con Juana de Guardo, hija de un acaudalado carnicero, por lo que fue objeto de sonoras burlas por sus enemigos y detractores literarios, en especial por Góngora, que fue su máximo rival poético, acusado de haberse desposado por dinero; Góngora, de hecho, le dedicaría por esos años destemplados sonetos a propósito de *La Arcadia* y otras obras. Con ella, no obstante, tuvo a su amado hijo Carlos Félix, uno de los predilectos, y tres hijas más.

Pero Lope es Lope, y en 1599, al año justo de casarse con Juana, conoció a Micaela Luján, otro de los apasionados amores de su vida, la cual estaba casada con un actor cómico llamado Diego Díaz, que había emigrado a Perú en 1596, dejándola sola en la Corte, con quien tuvo cinco hijos (Juan, Félix, Marcela, Lope y Félix Lope), dos de cuales, Marcela y Félix Lope, se cuentan entre sus preferidos. A Micaela, con los alias de «Celia» y, sobre todo, de «Camila Lucinda», Lope le dedicó numerosos versos de ardiente amor. Micaela debió de ser extraordinariamente hermosa, pero, a diferencia de las otras amadas suyas, era una mujer iletrada. Consta, de hecho, que no sabía firmar. Es por ello que Lope alaba siempre de ella, y casi exclusivamente, sus perfecciones naturales y espontáneas. Muchos de sus más hermosos pasajes líricos se basan en la hermosura de «Lucinda», en sus ojos zarcos («azules como el cielo y los zafiros»), sus cabellos, sus blancas manos.

En estos años finales del siglo XVI, coincidiendo con un cierre temporal de los teatros por el deceso de Felipe II en 1598, Lope escribió dos poemas épicos, el *Isidro*, poema hagiográfico sobre las figuras de san Isidro labrador y santa María de la Cabeza, y la *Dragontea*, protagonizada por el pirata inglés Francis Drake, que había sido el terror de las flotas españolas que venían de América, cuya derrota y muerte informan el poema, con el propósito de adquirir reputación como escritor serio y de calidad.

Justamente, la clausura de los corrales decretada por el fallecimiento y el luto de Felipe II en 1598 y su reapertura en abril de 1599, coincidiendo con las dobles bodas reales de Felipe III con Margarita de Austria y de su hermana, la princesa Isabel Clara Eugenia, con Alberto de Austria, celebradas en Valencia, constituyen el límite de la primera etapa dramática de Lope de Vega, que había comenzado hacia 1583, data aproximada de la pieza más antigua conservada, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Una etapa que, compuesta estimativamente por entre ciento veinticinco y ciento cincuenta piezas, de las que se han conservado alrededor de medio centenar, se corresponde con la génesis y conformación de la *Comedia nueva*.

Cuando Lope de Vega comenzó a escribir textos dramáticos para la escena a comienzos de 1580 no solo existía ya un teatro comercial que se había ido fraguando y consolidando en las ciudades más importantes de los reinos peninsulares de la Monarquía Hispánica en las décadas precedentes, sino que se había convertido en una verdadera industria cultural cuyo volumen de negocio y beneficio era tan productivo y rentable que viabilizaba el nacimiento de la escritura profesional, posibilitaba que un escritor, por primera vez en la historia, pudiera sustentarse de lo ganado con su escritura, sin necesidad de depender del mecenazgo regio, nobiliario, eclesiástico o administrativo. De hecho, Lope de Vega, habida cuenta del éxito rotundo que alcanzaría su fórmula dramática y de su portentosa fecundidad creadora, vivió cómodamente de los ingresos obtenidos por la venta de sus obras a compañías profesionales de comediantes y, en menor cuantía, por su posterior publicación impresa. Aunque al cabo ello le acarreara contrariedades de estima personal y social porque la mentalidad de la época no estaba preparada aún para aceptar la imagen de un escritor profesional dependiente del mercado literario[2].

Como quiera que sea, el sintagma *Comedia nueva* designa la propuesta estética y la práctica escénica que Lope de Vega, aprovechando el desarrollo del teatro comercial, la creación de los corrales de comedias como nuevos espacios escénicos de representación y la profesionalización de las compañías de comediantes, pergeñó hacia finales de la década de 1580 basada, en parte, en la concurrencia de su propia experiencia como dramaturgo con la de la escuela teatral valenciana de la «Academia de los Nocturnos», que perfeccionó en los años sucesivos a medida que se fue consolidando hasta hacerse con la hegemonía de las representaciones, y que formuló teóricamente, entre burlas y veras, hacia 1608 en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

En realidad, Lope de Vega llevó a cabo una osada e inteligente síntesis de tres prácticas escénicas diferentes que se habían desarrollado desde finales de la Edad Media en los reinos peninsulares[3]. Por una parte, una práctica escénica cortesana privada de fasto ceremonial compuesta, además de bailes, músicas y torneos, por dramas, églogas, farsas, obras de circunstancias políticas y otros tipos de piezas, que, con orígenes en la Edad Media, se desarrolló a finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI por medio de autores tan representativos como Juan del Encina (1468-1529), Lucas Fernández (1474-1542),

[2] Sobre esta cuestión, véase el fundamental estudio de García-Reidy [2013].

[3] Sobre la evolución del teatro a lo largo del siglo XVI, véase Oleza [2012: 9-31] y García López, Fosalba y Pontón [2013: 511-656].

Bartolomé Torres Naharro (1485-h. 1520) o Gil Vicente (1465-1536) y que, paulatinamente, fue saliendo del palacio a la calle. Por otra, una práctica escénica de carácter populista originada en los espectáculos juglarescos y en la tradición del teatro religioso del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, que poco a poco se iría independizando de la iglesia, a medida que esta, obligada por la demanda popular y por unos actores ocasionales ajenos a la religión, la fue entresacando de los templos a la calle y se fue transformando en un espectáculo cada vez más profano. Esta práctica escénica llegaría a definir sus propias características con la conformación de las primeras compañías de autores-actores profesionales a partir aproximadamente de 1540, como las de Lope de Rueda (1510-1565), Alonso de la Vega (h. 1510-antes de 1566), Joan Timoneda (h. 1510-1583) y Pedro Navarro, de quien tenemos pocas noticias. Esta práctica escénica cobraría un importante impulso con la llegada a la Península de las primeras compañías italianas de la *Commedia del'Arte* en la década de los setenta, sobre todo la del famoso actor Alberto Naselli (h. 1540-1584), más conocido por el nombre artístico de Ganassa, que estuvo activa entre 1574 y 1585 cosechando un extraordinario éxito pese a realizar la mayoría de sus representaciones en italiano, y con la adaptación de sus modelos. Por último, una práctica escénica culta de raíces literarias, producida en círculos ilustrados y humanistas por autores como Juan de la Cueva (1543-1612), Andrés Rey de Artieda (1549-1613), Cristóbal de Virués (1550-1614), Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) o Miguel de Cervantes (1547-1616), que integraron la llamada «Generación del 80» o «Generación perdida» y que intentaron, concretamente entre 1575 y 1590, ganar, sin éxito, la batalla por la supremacía de la escena comercial, desde la concepción de un teatro clasicista de carácter trágico a la manera tremendista de Séneca y conforme a las innovaciones introducidas por Giambattista Giraldi Cinzio, aunque hicieron importantes incursiones en el ámbito de la comedia, en el momento en que se estaba produciendo una diferenciación y especialización entre quienes escribían las obras, dramaturgos independientes, y entre quienes las representaban, las compañías profesionales.

De estas tres prácticas escénicas, a las que habría que sumar la tradición de la comedia humanista al modo de *La Celestina*, el teatro italianizante, el universitario y el de los colegios de los jesuitas, y de su conocimiento en Valencia de la «Academia de los Nocturnos» partió Lope para la delinear la fórmula de un modelo genérico novedoso que popularizaba las prácticas cortesanas y cultas tanto como cortesanizaba las populares y que estaba pensado para llegar y satisfacer a todos los públicos. Un código que se sustentaba en la necesidad de componer un teatro adaptado a las necesidades y los gustos del presente y, por lo tanto, emancipado resuelta y decididamente de la autoridad, de la jurisdicción que representaba la práctica escénica de Grecia y Roma y la preceptiva que produjo, en especial la *Poética*, de Aristóteles, y la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, así como de los eruditos clasicistas italianos y españoles de su tiempo que defendían el riguroso respeto tanto de la tradición como de las reglas dramáticas; en la libertad creadora del dramaturgo y la jurisdicción que le concede su propia experiencia, su personal reflexión sobre el hecho dramático en su conjunto, el conocimiento del desempeño de las compañías y del engranaje y funcionamiento de los corrales; en la sanción que proporcionaba el público que asistía a las representaciones en los corrales de comedias, con cuyo aplauso y con el dinero que pagaba por las entradas apoyaba y financiaba el éxito de la flamante fórmula

trazada; en la mezcla de lo trágico y lo cómico, de personajes prominentes y comunes, de próceres risibles y humildes revestidos de dignidad trágica, y la presencia generalizada de la figura del donaire a partir de 1600; en la contravención premeditada de la norma de las tres unidades, en especial de las del espacio y el tiempo; en la división de las piezas en tres actos o jornadas de alrededor de mil versos cada uno y la de estos en diversos cuadros o salidas; en el uso del verso como cauce expresivo del discurso dramático, salvo contadas excepciones en que se emplea la prosa, en particular de la variación métrica o la polimetría, de estrofas no marcadas (redondillas, quintillas, romances, décimas) y marcadas (octavas, tercetos, sonetos, endecasílabos sueltos, silvas) con clara funcionalidad temática y estructural; en el respeto, dentro de un cierto convencionalismo marcado por el género al que pertenece cada pieza, al precepto del decoro; en el establecimiento de una tipología más o menos fija de personajes (la dama, el galán, el poderoso, el viejo o el barbas, el garante de la honra, el gracioso, la criada o doncella de la dama, el secretario, el villano) que, no obstante, da cuenta de todo el espectro social de la época, en que cada uno, dentro de ciertos parámetros, desarrolla su propia personalidad, a veces de una extraordinaria profundidad psicológica; en la presencia de dos temas omnipresentes: el amor —el romance entre una dama y un galán— y el honor; y en la prevalencia de la acción, la intriga y el diálogo sobre la pasividad, la reflexión y el monólogo. En fin, un código teatral moderno, sumamente variado, de rebosante acción, radiante vitalismo, gran lirismo e inusitado dinamismo.

Como ha subrayado Joan Oleza [1986 y 2012: 46-78], los textos de la *Comedia nueva* se agrupan en dos grandes modalidades genéricas o cauces de expresión dramática: el *drama*, que engloba tanto a las tragedias como a las tragicomedias, y la *comedia*. Los dramas, que son más conservadores y desarrollan conflictos controvertidos, trascendentes, ejemplares y patrióticos, persiguen una finalidad didáctica de adoctrinamiento y a veces –no siempre– de propaganda política e ideológica; las comedias, en cambio, representan el espacio de la diversión, el juego, la frivolidad, la máscara, las identidades ocultas, la heterodoxia, la subversión de los valores, la irreverencia e, incluso, la amoralidad. La comedia y el drama se articulan por medio de un sorprendente conjunto de géneros que, tanto en un caso como en el otro, se reparten entre piezas de invención pura y piezas de asuntos verosímiles o históricos. Dentro de la comedia se distinguen hasta cinco géneros distintos, a saber: las comedias palatinas, las comedias pastoriles, las comedias urbanas de ambientación y costumbres contemporáneas, las comedias picarescas y las comedias novelescas. Las cuales, en función de su grado de ficcionalidad, se agrupan dos a dos, por un lado, las palatinas y las pastoriles, que se sitúan en un orbe imaginario de irrealidad muy alejado del mundo de los espectadores, y por el otro las urbanas y las picarescas, que se emplazan en un escenario cotidiano perfectamente reconocible por el auditorio, quedando las novelescas en una posición intermedia entre los dos universos. El drama se manifiesta a través de seis géneros diferentes: los dramas palatinos, los dramas mitológicos, los dramas caballerescos, los dramas religiosos, los dramas historiales de hechos famosos públicos y los dramas historiales de sucesos particulares. Los cuales se organizan en dos grupos, los dramas de libre invención y los dramas historiales, en función de si su argumento es ficticio —los tres primeros— o histórico —los tres últimos.

En la primera etapa dramática de Lope predomina nítidamente el cultivo de la comedia sobre el drama. Destacan, sobre todo, las comedias palatinas, que desempeñaron un papel fundamental en la ruptura de la *Comedia nueva* tanto con la tradición teatral precedente como con la preceptiva clásica que estipulaba la preponderancia absoluta de la tragedia como género, y que constituyeron un pilar básico en su gestación y en su consolidación como práctica escénica hegemónica, con títulos como *Las burlas veras*, *Ursón y Valentín*, *El príncipe inocente*, *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*, auque podría no ser de Lope; las comedias urbanas, también denominadas «de capa y espada» en su proceso de estilización, aunque aún no reconocibles como tales, que es el género cómico por excelencia, supone una suerte de continuidad entre la calle y el proscenio y fue el más frecuentado por Lope en su itinerario, entre las que cabe destacar *El mesón de la corte*, *Las ferias de Madrid*, *El maestro de danzar*, *La bella malmaridada*, *Los locos de Valencia*, *La francesilla*, *El galán escarmentado* y *La viuda valenciana*; las comedias picarescas, escritas al arrimo del proceso de prescripción e institucionalización de la novela picaresca, que prácticamente se circunscriben a esta primera etapa, tal vez por ser muy libres, muy transgresoras, muy agresivas y muy heterodoxas, y constituyen un corpus reducido de piezas: *El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, *El caballero de Illescas* y *La ingratitud vengada*[4]; las comedias pastoriles, que destacan por la artificiosidad y estilización de su trama, deudora de la poesía bucólica, la novela pastoril y la práctica escénica cortesana renacentista, que Lope practicó básicamente en este periodo, con obras como *El verdadero amante*, *La pastoral Jacinto* o *Belardo el furioso*; y las comedias novelescas, que, provenientes en parte del orbe literario de la novela helenística y sus derivados, se caracterizan sobre todo por desarrollar una trama repleta de peripecias y aventuras en unas coordenadas espacio-temporales poco reconocibles, fantásticas, imaginarias o exóticas para la experiencia del espectador común, protagonizada por caballeros, mercaderes y ciudadanos de clase media, como sucede en *El Grao de valencia, El hijo venturoso, El leal criado*, *El mármol de Felisardo*, *Jorge Toledano*, *Viuda, casada y doncella* o *La hermosa Alfreda*[5]. Dentro de los dramas, los géneros más representativos de esta primera etapa son los caballerescos, cuyos argumentos proceden del Romancero, los libros de caballerías, la materia de Bretaña y la épica culta italiana, entre los que se cuentan *Los celos de Rodamonte, Los palacios de Galiana* y *El marqués de Mantua*; los palatinos, con piezas tan representativas como *El perseguido* y *Laura perseguida*; los historiales de sucesos particulares de honra y venganza como *Los comendadores de Córdoba*, *El testimonio vengado* y *El casamiento en la muerte*; y cabe mencionar también la tragedia mitológica *Adonis y Venus.*

La madurez

[4] En un importante estudio, Ignacio Arellano [1996] no diferencia las comedias urbanas tempranas de Lope de las picarescas. Por otro, sobre las comedias picarescas, véase Restrepo Ramírez [2019], en cuyo corpus de esta primera etapa incluye *Las ferias de Madrid*, *La ingratitud vengada* y *La bella malmaridada*.

[5] Recientemente, Daniel Fernández Rodríguez [2019] ha propuesto deslindar las comedias novelescas de las —por él denominadas— bizantinas.

Entre 1599 y 1604, Lope residió en Madrid, Sevilla y Toledo, adonde se mudaría de 1604 a 1607. Años en los que hubo de prodigar aún más su escritura dramática, que constituía su principal fuente de ingresos, a fin de mantener a sus dos familias, la oficial que tenía con su mujer, Juana, y la libre que tenía con su amante, Micaela. Prosiguió su designio de dignificar su imagen literaria («verdad es que yo quisiera / tener fama entre hombres sabios, / que ciencia y letras profesan» [*El castigo sin venganza*, vv. 461-463]) con la publicación de un haz significativo de obras: *La hermosura de Angélica*, otro poema épico en la línea del celebrado *Orlando furioso*, de Ariosto, las *Rimas*, y *El peregrino en su patria*, una novela de amor y aventuras, que contiene en su prólogo un listado con más de doscientos títulos de las comedias que llevaba escritas hasta ese momento y cuatro autos sacramentales insertados en el curso del relato al final de los cuatro primeros libros.

En efecto, en noviembre de 1602, emparedada entre *La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*, aparecía, en la madrileña imprenta de Pedro Madrigal, una colección de doscientos sonetos de índole petrarquista, las *Rimas*, que es el primer poemario sin argamasa narrativa que Lope publicaba a su nombre, en que poetiza sus amores con Micaela Luján. El público debió de acoger favorablemente la colección porque Lope se decidió a publicarla exenta, sin los poemas épicos, y acompañada de una «Segunda parte», compuesta por églogas, epístolas, silvas y epitafios. Esta nueva edición, que enmendaba y pulía ciertos sonetos y los reordenaba en una nueva macroestructura, vio la luz en Sevilla en 1604. Reunía poemas escritos por Lope entre finales de los años setenta del Quinientos y 1604. En la tercera edición, que se estampó en Madrid en 1609, Lope acrecentó el texto con la adición del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que probablemente había escrito el año anterior para ser leído en una academia literaria de Madrid. Esta edición, aunque muy descuidada en los pormenores editoriales, tuvo una excelente acogida, la mayor de un poemario editado hasta entonces, a excepción de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*: se reeditó en Milán, en 1611; en Barcelona, en 1612; en Madrid, en 1613 y 1621; y en Huesca, en 1623. Las *Rimas* constituyen un hito en la historia de la literatura española por ser el primer poemario orgánico en la tradición del *Canzoniere* de Petrarca; fue también pionero porque, con su publicación, Lope superó la tradicional reticencia de los poetas líricos a imprimir sus propias poesías en vida.

Sin que tengamos del todo claro los motivos, en 1604 se enemistó con Miguel de Cervantes, con el que había mantenido en los años precedentes una relación de cordial camaradería. Cervantes pasó a ser su gran rival en el terreno de la prosa de ficción y el único escritor de la época que se atrevió, aunque sin éxito, a proponer una fórmula teatral diferente de la suya; Lope estuvo, además, detrás de la publicación en 1614 del espurio *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmado por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, que supuso un duro mazazo para Cervantes.

Como sea, en 1604 hubo otro acontecimiento digno de mención, y es que se comenzaron a publicar, sin su consentimiento, sus piezas dramáticas, reunidas en volúmenes de doce cada uno, llamados *Partes de comedias*; se llegaron a publicar desde 1604 hasta 1647 veinticinco partes, que contienen unas doscientas cincuenta de las trescientas sesenta y una comedias que han llegado hasta el presente. Lope solo pudo hacerse con el control de su publicación, tras perder varios pleitos por los derechos de su autoría (en aquella época no existían todavía los derechos de autor, pues no se aprobaron

hasta finales del siglo XIX), a partir de la *Novena parte*, que vio la luz en 1617. Y, en adelante de la *Parte XXI*, se publicaron póstumamente, aunque la *XXII* fue preparada por él. Se pueden distinguir, por consiguiente, tres fases en el proceso de publicación de las *Partes de comedias* de Lope de Vega: una primera, que iría de 1604 a 1617, en que se publicaron las primeras ocho partes a espaldas del dramaturgo, si bien pudo intervenir en la *Parte IV*; una segunda, que iría de 1617 a 1625, en que Lope mismo gestionó la impresión de la *Parte IX* a la *Parte XX*; y una tercera, que iría —tras la supresión de la prohibición de publicar libros de comedias y novelas, que duró desde marzo de 1625 a finales de 1634— de 1635 a 1647, en que las últimas cinco partes, de la *XXI* a la *XXV*, vieron la luz una vez fallecido el dramaturgo, aunque él dispuso la edición de las dos primeras.

Además de las *Partes* de comedias, el corpus dramático de Lope de Vega se ha transmitido a través de manuscritos, que pueden ser autógrafos u hológrafos, apógrafos y otros tipos de copias, así como de otras modalidades de ediciones impresas. Se conservan cuarenta y cinco manuscritos autógrafos u hológrafos de comedias Lope de Vega, esto es, en torno a un diez por ciento de su producción dramática, más dos autos sacramentales. Se trata ciertamente de una situación excepcional dentro de la literatura del Siglo de Oro, que choca frontalmente con lo sucedido con otros autores del periodo, como es el caso de Cervantes cuyas obras son principalmente de tradición impresa, e incluso con otros en los que la difusión manuscrita fue copiosa, como Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Entre las comedias hológrafas, cuyas portadas siempre van rubricadas con su característica firma, se encuentran *El caballero del sacramento*, *Barlaán y Josafat*, *El bastardo Mudarra*, *El galán Membrilla*, *Mujeres y criados*, *La dama boba*, *El desdén vengado*, *Los melindres de Belisa*, *El piadoso aragonés El castigo sin venganza* y *Las bizarrías de Belisa*. Dentro de los manuscritos conservados tienen igualmente un enorme valor filológico los que se copiaron directamente de los autógrafos de Lope: los apógrafos, de los que destacan dos colecciones de gran calidad textual, la «Colección Gálvez» y la «Colección Sanz de Pliegos», que fueron copiadas en el siglo XVIII por encargo de coleccionistas nobles y por los amanuenses que les dan nombre. Por otro lado, algunas comedias de Lope se publicaron en otros tipos de volúmenes de teatro, como *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*, publicado, al margen de su conocimiento, en 1603, que contenía solo una de autoría segura, *El perseguido*, y otra dudosa, *Las hazañas del Cid*; como *Cuatro comedias de diversos autores*, estampada en 1613, con una pieza de Lope, *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo*, y otras de autoría dudosa, *El lacayo fingido* y *Las burlas y enredos de Benito*; o como las que se insertaron en las denominadas partes extravagantes, que se publicaron fraudulentamente aprovechando los diez años de prohibición de publicar libros de comedias, y, después, en las de diferentes autores y otras series. A ellas hay que sumar, la edición suelta de *El castigo sin venganza*, que vio la luz en Barcelona, en la imprenta de Juan Lacavallería, en 1634.

En 1605 Lope conoció a la persona que más influiría en su vida, don Luis Fernández de Córdoba y Aragón, VI Duque de Sessa, para quien trabajaría a partir de 1606, a su regreso a Madrid, desempeñando diversas funciones, entre ellas de secretario y también de alcahuete, haciendo de intermediario en sus devaneos eróticos con cortesanas, actrices y mujeres de todo rumbo y manejo, y escribiendo en su nombre cartas, papeles y poemas amorosos. De su relación, que perduraría hasta el final de sus días, se conserva parte de su

correspondencia, que nos abre un portillo a la interioridad de Lope, a su relación con su patrono, su vinculación con el teatro, sus aspiraciones literarias y profesionales, sus amores, sus pasiones carnales, su relación con sus hijos, sus rivalidades, sus crisis y sobre el mundillo literario y los mentideros cortesanos, entre otras cuestiones; así como diversos manuscritos de su ingente producción literaria.

En 1608, redactó, probablemente por encargo, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, para ser leído y discutido en la denominada «Academia de Madrid», cuando Lope de Vega tenía poco menos de cincuenta años de edad, contaba con una larga experiencia de casi tres décadas dedicadas a la escritura de teatro comercial y estaba en el acmé de su trayectoria profesional. El tratadito fue pergeñado, en la complexión —un poema epistolar compuesto por trescientos ochenta y nueve endecasílabos sueltos—, a imagen y semejanza de la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, y concebido, no sin humor e ironía, como una proclama de su fórmula dramática, cuyos principios y constituyentes fundamentales desgrana. El *Arte nuevo*, cierto, delinea la arquitectura interior de las comedias de Lope de Vega, sus dinámicas, su mínimo común denominador («Ya le perdimos el respeto [a Aristóteles]»; «Escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle necio y darle gusto»; «Lo trágico y lo cómico mezclado / [...] / harán grave una parte, otra ridícula»; «Cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves»; «El sujeto elegido [...] / en tres actos se reparta»; «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para»; «Acomode los versos con prudencia / a los sujetos que va tratando»; «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa; / describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha»; «Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente»), y es, al mismo tiempo, una aguja de marear, un cuaderno de bitácora, un prontuario para escribir una pieza dramática; lo más sorprendente es que sea *nuevo*, o no ajustado al patrón clásico y clasicista, y contingente, pues solo es válido para *hacer comedias en este tiempo*. Y, en efecto, la *Comedia nueva*, no sin modificaciones, ajustes, variaciones y enriquecimientos, estaría vigente hasta finales del siglo XVII, coincidiendo más o menos su ocaso entre el fallecimiento de Calderón de la Barca en 1681 y el de Bances Candamo en 1704; después, el siglo XVIII desarrollaría, en especial en la segunda mitad de la centuria, su propio *arte*.

En 1609, Lope publicó su obra no dramática más ambiciosa, el poema épico *La Jerusalén conquistada*, que imita uno de los más famosos poemas de la época: la *Gerusalemme liberata*, de Torcuato Tasso; ingresó en la Cofradía de Esclavos del Santísimo Sacramento, a la que pertenecían los escritores más importantes de la Corte, por cuanto funcionaba, en parte, como una academia literaria; y concluyó *Los pastores de Belén*, una novela pastoril a lo divino, que saldría a la luz en 1612 dedicada a su hijo Carlos Félix, que al poco moriría de unas calenturas sumiendo al escritor en una profunda crisis espiritual. A él le dedicaría unos de sus poemas más bellos y emotivos de su producción lírica, la canción «A la muerte de Carlos Félix».

Una crisis que se agudizaría con el fallecimiento de Juana, su mujer, al año siguiente, en 1613. Con Micaela Luján parece ser que había roto relaciones hacia 1608, habida cuenta

de que es cuando se pierde su rastro biográfico y deja de tener huella en la obra lírica del poeta. No obstante, en un viaje a Segovia, Burgos y Lerma enrolado en la comitiva real como perfecto poeta cortesano, Lope fue en compañía de Jerónima de Burgos, que fue una amante suya intermitente desde 1608. Aunque parece que no logró apaciguar su atribulado espíritu y, en un arrebato de piedad y arrepentimiento, decidió, en 1614, hacerse sacerdote. Escribió a la sazón las *Rimas sacras*, un precioso poemario religioso en el que desnuda su alma y poetiza sus crisis.

La primera edición de las *Rimas sacras* se publicó en Madrid en 1614, con el sobretítulo de *Primera parte*, aunque, que se sepa, no hubo nunca una segunda. Como su título indica, las *Rimas sacras* son una palinodia y reescritura de las *Rimas* (a partir de entonces, muchas veces llamadas *Rimas humanas*), y por tanto se hacen eco de la variedad métrica de libro de 1604. El volumen consta de varias secciones: cien sonetos iniciales, un largo epilio sacro en octavas «Las lágrimas de la Magdalena», la serie narrativa de los romances de la Pasión y un conjunto heterogéneo compuesto por glosas, canciones, tercetos, idilios, romances, etcétera. La mayor parte de los poemas fueron compuestos entre 1611 y 1613. Las *Rimas sacras* van, pues, a desarrollar ampliamente la palinodia que exigía la tradición literaria del petrarquismo, y ello no solo porque el soneto inicial sea una reescritura tanto del soneto CCLVIII de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca como del soneto I de Garcilaso de la Vega, sino por la idea esencial de ofrecer un ejemplo de arrepentimiento del amor mundano y de su superación o trascendencia. El resultado es uno de los poemarios religiosos más bellos y acabados del Siglo de Oro.

Estos son los años en los que compuso *La dama boba* y *El perro del hortelano*, dos obras maestras de la comicidad, coincidiendo con la difusión manuscrita de los grandes poemas de Góngora, *La fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, que provocaron una conmoción literaria absoluta en nuestras letras y comportaron el rechazo de su estética por Lope, aun cuando en años sucesivos le imitaría en las fábulas poéticas que dan título a dos obras de contenido heterogéneo, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), así como «La Andrómeda», que se incluye en la primera de ellas, y el poema mitológico «La rosa blanca», en la segunda.

Ordenado sacerdote, Lope reanudó su vida amorosa con Jerónima de Burgos y otras actrices como Lucía Salcedo, denominada «La Loca», convirtiéndose en la comidilla de Madrid, tanto más cuando conoció en 1616 al último gran amor de su vida, la bella, joven, inteligente y culta Marta de Nevares. A ella, a «Amarilis» o «Marcia Leonarda», consagró lo más granado de la producción literaria de su última etapa, como las cuatro espléndidas novelas cortas que le destinó, *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el bueno*, hoy llamadas las *Novelas a Marcia Leonarda*, que se repartieron entre *La Filomena*, la primera, y *La Circe*, las otras tres, y la sentida égloga *Amarilis* dedicada a conmemorar el primer aniversario de su prematura muerte acaecida en 1632, después de una lenta enfermedad que la cegó en 1626 y enloqueció en 1628; y quizás a ella se deba la proliferación de los magníficos personajes femeninos que pueblan las comedias de la etapa final de su trayectoria literaria. Cuando se conocieron, Marta de Nevares, que llevaba casada con un hombre al que aborrecía desde los trece años, tenía veintiséis, mientras que él rayaba los cincuenta y cuatro.

La segunda etapa dramática (1599-1621)

La segunda etapa dramática de Lope de Vega, que abarcaría prácticamente completo el reinado de Felipe III, desde la reapertura de los corrales de comedias en abril de 1599 hasta el fallecimiento del monarca el 31 de marzo de 1621 y su consecuente clausura de la actividad teatral, y que coincide con su periodo de madurez y plenitud, está significada por el triunfo absoluto de su fórmula dramática, recogida conceptualmente —como queda dicho— en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En esta etapa, que es de largo la más productiva de todas con más de doscientas ochenta comedias, unas trece de media por año, es en la que se desarrolla en toda su amplitud el personaje del *gracioso* o, como se decía entonces, la *figura del donaire*, y en la que adquiere plena vigencia el del *villano*. El *gracioso* es una de las creaciones más notables de Lope y una de las aportaciones más singulares del teatro áureo a la literatura universal, aunque tiene puntos en común con el personaje del *bufón* (*fool*) del teatro inglés de la época de Shakespeare; en muchas obras, es el personaje de mayor complejidad artística; se caracteriza por su buen humor, al grado de que sobre él recae la comicidad de las obras, por su fidelidad a su señor, por su amor a la buena vida, al vino, la comida y el dinero, por su verbosidad e ingenio, por su capacidad para idear trazas y embelecos, por su cruda y pragmática visión de la realidad, por su animosidad ante los peligros y su fanfarronería; es la contrafigura inseparable del *galán*, de quien es confidente y consejero, normalmente se enamora y desenamora al mismo tiempo que su señor, y, en tal sentido, puede ser el protagonista de la segunda intriga, paralela de la principal, en su relación con la *criada* o *doncella* de la dama. El *villano* constituye sin ningún género de duda la aportación más sobresaliente de la *Comedia nueva* en lo que al elenco de personajes se refiere, sin parangón en el teatro europeo de su tiempo; en concreto el villano libre, digno, honrado y rico, que, con pundonor, arrojo, gravedad y prudencia, se enfrenta a su señor por mor de sus abusos de poder, sus desafueros y sus continuas humillaciones, y que, en contra de la tradición, de todo precepto y del decoro, alcanza dimensión grave y trágica.

Sucede que este segundo periodo[6], frente al anterior, está claramente dominado por el drama, en especial por las dos modalidades de los historiales, muchos de los cuales son de materia genealógica escritos por encargo, con la finalidad de ensalzar un linaje poderoso de la época en o desde su origen o de dramatizar un caso admirable que le ha sucedido en el curso del decurso histórico. Los dramas historiales de hechos famosos representan, en efecto, una de las apuestas dramáticas más conspicuas de Lope de Vega, en la línea de la revalorización de la historia de España y su misión providencialista durante el siglo XVI por cronistas e historiadores como Florián Ocampo, Ambrosio de Morales y el padre Juan de Mariana, que cultivó incansablemente a partir de 1600, hasta constituir, después de las comedias urbanas y de los dramas historiales de sucesos particulares, el género más numeroso de su corpus con alrededor de ochenta piezas. Si se dejan de lado las pocas obras del género que Lope destinó a la historia antigua y a la historia europea, la inmensa mayoría se centra en la historia de España desde la llegada de los godos hasta los reinados de Felipe III y Felipe IV, pasando por la historia medieval, la de la frontera con los

[6] Sobre esta segunda etapa dramática de Lope, véase Oleza [1997a, 2013a y 2013b], Ferrer Valls [1998 y 2001] y Pedraza [2009: 197-236].

musulmanes y la toma de Granada, la de los Reyes Católicos, la del descubrimiento y la conquista de América, la de Carlos V y la del reinado de Felipe II. En estos dramas historiales Lope ensalza, envuelta en un ambiente de espíritu épico, alguna hazaña histórica reseñable a fin de transmitir a los espectadores de los corrales de comedias un sentimiento de autosatisfacción y autoglorificación históricas: la grandeza heroica del pasado justifica la grandeza del presente imperial. Algunas muestras son: *El postrer godo de España*, *Las doncellas de Simancas*, *El primero Benavides*, *El Conde Fernán González*, *El bastardo Mudarra*, *El primer rey de Castilla*, *Las hazañas del Cid*, *La campana de Aragón*, *Los guanches de Tenerife*, *El mundo nuevo descubierto por Cristóbal Colón*, *Pedro Carbonero, el cordobés valeroso*, *El valiente Céspedes*, *El Hamete de Toledo*, *Carlos V en Francia*, *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Mastrique* o *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*. Los dramas historiales de sucesos particulares representan, por su lado, el grupo más numeroso de los dramas con unas noventa obras de la producción de Lope. Son piezas que, antes que centrarse en la exposición de un acontecimiento histórico concreto, como los dramas historiales de hechos famosos, tratan conflictos individuales acaecidos a personajes históricos relevantes. Algunos títulos significativos de este periodo son: *Don Juan de Castro I y II*, *La contienda de García Paredes*, *La corona merecida*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El Duque de Viseo*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *La desdichada Estefanía*, *La hermosura aborrecida* o *El amigo hasta la muerte*. Dentro de los dramas historiales de sucesos particulares se incluyen igualmente los dramas de honra villana o campesina, que, por el conflicto que desarrollan, el enfrentamiento entre un noble de linaje y un labrador, por la caracterización trágica de este último y por la descripción del mundo rural de Castilla, constituyen un género insólito, radicalmente original, en el panorama literario europeo de los siglos XVI y XVII. Las dos piezas más famosas, que son obras maestras absolutas, son *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*. De los dramas historiales religiosos, que también alcanzan su máximo apogeo en este periodo, se pueden citar títulos tan representativos como *San Isidro, labrador de Madrid, El niño inocente de la Guardia*, *El caballero del Sacramento* o *La hermosa Esther*, y una obra maestra: *Lo fingido verdadero*. Por lo que respecta a los dramas imaginarios, en este periodo, en que decaen considerablemente los caballerescos y no se registra ninguno mitológico, el más cultivado es el palatino, con piezas como *La quinta de Florencia*, *La fuerza lastimosa*, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia, El silencio agradecido*, *La locura por la honra*, *La discordia de los casados* y *El villano en su rincón*.

De los géneros de la comedia, el triunfante en este periodo es la urbana de ambientación y costumbres contemporáneas, ya identificable como comedia de capa y espada, con alguna notable excepción, como la extraordinaria *El anzuelo de Fenisa*, pues no solo transcurren en un espacio urbano español (Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo, Barcelona, Valladolid) y en el presente, sino que presentan una onomástica familiar y la comicidad, aparte de la que recae en el *gracioso*, lo que permite una mayor moderación y ejemplaridad en el comportamiento de la dama y el galán, se sustenta principalmente en el enredo, el engaño y el disfraz; entre ellas se encuentran piezas tan primorosas y destacadas como *El arenal de Sevilla*, *La noche toledana*, *El acero de Madrid*, *La discreta enamorada*, *El ruiseñor de Sevilla*, *Servir a señor discreto*, *Los melindres de Belisa*, *La dama boba*, *Mujeres y criados*, *La venganza venturosa*, *De cosario a cosario* y *La moza del cántaro*. Si

bien persiste el desarrollo de la comedia palatina, con títulos como *La ocasión perdida*, *Los milagros del desprecio*, *Los tres diamantes*, *El secretario de sí mismo*, *La vengadora de las mujeres* y una obra maestra absoluta, *El perro del hortelano*, aunque desde nuestro punto de vista su subgénero predominante es el de la comedia de capa y espada: así lo corroboran la ambientación, que transcurre en el presente del dramaturgo y su público, y un marco nítida y marcadamente urbano, aunque sea la ciudad de Nápoles, que no obstante pertenecía a la Italia española; la alternancia de cuadros interiores y exteriores, palaciegos y callejeros y aun tabernarios; riñas y pendencias en calles y bodegones; caballeros rivales que compiten por la misma dama y la intervención de embozados; además de que la presencia de personajes aristocráticos no es inusual en las comedias urbanas, como se echa de ver dentro de esta etapa en el señor —el conde de Palma— de *Servir a señor discreto*, el marqués Arnaldo de Lusiñano y Rusela y su hermana Flora, personajes principales de *La venganza venturosa*, cuyo marquesado es tan exótico como el de Belflor, el conde Próspero de *Mujeres y criados* que disputa a Teodoro, su secretario, el amor de Luciana, y qué decir de *La moza del cántaro*; y de que el conflicto de la pérdida de la identidad original no solo no existe, sino que al cabo es una superchería: la asunción de una identidad fingida. Por el contrario, decaen las picarescas, las pastoriles, que cuentan solo con *La Arcadia*, y las novelescas.

La senectud

Los últimos años Lope, por lo que se desprende de la obra que los retrata, fueron desdichados, pese a que recibió reconocimientos y honores públicos del más alto nivel, como la concesión el primero de diciembre de 1627 del Doctorado en Teología por la Academia de la Sapiencia de Roma y la Cruz de la Orden de San Juan de Jerusalén por el papa Urbano VIII, que le permitió usar en adelante el *frey* antepuesto a su nombre. No consiguió, tal vez por sus amores sacrílegos con Marta de Nevares (él seguía siendo un sacerdote) y por su relación con el duque de Sessa, el puesto de cronista real que tanto anheló y al que presentó su candidatura hasta en tres ocasiones, las dos últimas en 1620, de la que resultó nombrado Francisco de Rioja en otoño de 1621 ya en el reinado de Felipe IV, y en 1629, que consiguió José de Pellicer y Tovar el 3 de diciembre de ese año, a las que se sumó la petición de otro oficio en 1630, de la que no obtuvo respuesta y que lo obsesionó en los años finales, por lo que todo este tiempo se movió entre la adulación cortesana y el desengaño; no logró que su señor, el duque de Sessa, le asignara una remuneración estable por los servicios prestados que le permitiera abandonar la escritura para los teatros comerciales, en un periodo en que se estaba produciendo un relevo generacional con la irrupción de nuevos talentos dramáticos, como Jerónimo de Villaizán (1604-1633), Rojas Zorrilla (1607-1648), Antonio Coello (1611-1652), Agustín Moreto (1618-1669) y, sobre todo, Calderón de la Barca (1600-1681), que ensombrecían su figura y a los que, despreciativamente, designó «pájaros nuevos»; y se le acumularon las desdichas familiares, pues, a la larga enfermedad y desconsoladora muerte de Marta de Nevares en 1632, siguió la de su hijo Lope, habido con Micaela Luján, que naufragó y se ahogó camino a la isla Margarita en un expedición militar en 1634, mientras que su hija Antonia Clara, que había tenido con Marta de Nevares, fue secuestrada con su beneplácito por su novio

en agosto del mismo año, disgustos estos últimos que le sumieron en una profunda depresión de la que ya no se recuperó. Y es que, de los muchos hijos que tuvo con sus esposas y amantes (unos quince), solo Marcela, que había profesado en un convento, y Feliciana, a quien nombró heredera en su último testamento, fechado el 26 de agosto de 1635 (Rennert y Castro, 1968: 397-399), además de Antonia Clara, le sobrevivieron.

En estos últimos años, Lope compuso varias obras de diversa catadura y género, que demuestran la variabilidad y versatilidad de su inagotable talento, la mayoría destinada a alcanzar reputación y el reconocimiento cortesano de su valía literaria y de los servicios prestados a la Monarquía Hispánica a lo largo de su periplo, como *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) ya citadas, que reúnen fábulas mitológicas, silvas, epístolas métricas, las novelas a Marcia Leonarda y otros versos; no en vano, la segunda de ellas está dedicado al conde-duque de Olivares y el poema mitológico «La rosa blanca», a su hija, doña María de Guzmán, duquesa de Medina de las Torres. *Triunfos divinos y otras rimas sacras* (1625), cuyo poema homónimo principal es una versión a lo divino de los *Trionfi*, de Petrarca; la segunda edición de hermosos *Soliloquios amorosos de un alma con Dios* (1626); y *Corona trágica* (1626), un poema épico sobre la trágica suerte de la reina católica escosa María Estuardo, que le valieron los reconocimientos —arriba señalados— del papa Urbano VIII en 1627, a quien había dedicado la epopeya. El *Laurel de Apolo* (1630), un poema dedicado a la poesía en que enaltece su aplicación al tiempo que juzga a los poetas de su tiempo y que incluye la égloga pastoral *La selva sin amor*, que constituye la primera ópera escrita en España, que se había estrenado ante los reyes en el Alcázar de Madrid en 1627. La acción en prosa o la novela dialogada en línea con la tradición celestinesca *La Dorotea* (1632), que —como dijimos— reescribe los infortunados amores con Elena Osorio y contiene las inolvidables *barquillas*, los sentidos poemas elegíacos que Lope escribió a la muerte de Marta de Nevares. Las admirables *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillo* (1634), que además de contener un cancionero petrarquista paródico-burlesco compuesto por ciento sesentaiún sonetos dedicados una lavandera del Manzanares, Juana, a la que pretende el autor, una máscara o heterónimo de Lope, el estudiante pobre Tomé de Burguillos, que es un poeta desafortunado, pobre y enamoradizo, que según Lope —quien pasa por ser su editor—, estudió con él en Salamanca y acabó emigrando a Italia, y de un conjunto de poemas epigramáticos, humorísticos, serios, desengañados, satíricos, jocosos, religiosos e incluso filosóficos, albergan la excepcional epopeya cómico-burlesca *La Gatomaquia*, dividida en siete silvas, sin duda la más perfecta y acabada muestra del género épico que salió de la pluma de Lope, protagonizada por gatos. Y *La Vega del Parnaso*, que se publicó póstumamente en 1637 y no solo reúne algunos de los mejores poemas escritos por Lope en los últimos años de su vida, como la epístola *A Claudio, Huerto deshecho* y *Amarilis*, sino también ocho comedias de altísima factura de entre las últimas que redactó: *El guante de doña Blanca*, *La mayor virtud de un rey*, *Las bizarrías de Belisa*, *Porfiando vence amor*, *El desprecio agradecido*, *El amor enamorado*, *La mayor vitoria de Alemania* y *¡Si no vieran las mujeres!*

Lope de Vega falleció a los setenta y tres años el 27 de agosto de 1635. Su entierro, hondamente sentido por todo el pueblo de Madrid que le dispensó un caluroso tributo, fue uno de los acontecimientos luctuosos más sonados y multitudinarios del reinado de

Felipe IV. Su obra, que comprende todos los géneros de su tiempo, constituye su indeleble legado, en especial su poesía lírica y su dramaturgia.

La tercera etapa dramática (1621-1635)

La tercera y última etapa dramática de Lope de Vega, coincidente con su periodo de senectud, se desarrolla a lo largo del reinado de Felipe IV, desde la reapertura de los corrales de comedias el 28 de julio de 1621, tras su clausura el 31 de marzo por el óbito y el luto de Felipe III, hasta el fallecimiento de Lope de Vega en 1635[7]. Esta etapa se caracteriza por un descenso notable de su producción, pues se reduce a un guarismo que oscila entre las cincuenta y las sesenta comedias, alrededor de cuatro al año de media; por un acusado proceso de dignificación de su teatro, que se refleja en la gran calidad estética y estilística de las obras; por un equilibrio en el cultivo del drama y la comedia; por una tendencia a la equiparación en la densidad de palabra, o sea, la media de versos por réplica, entre las comedias y los dramas, en la medida en que tiende a incrementarse en las comedias, pues se van usando parlamentos más largos en las conversaciones en detrimento de las rápidas y vivaces réplicas y contrarréplicas y hay mayor presencia de monólogos, lo cual provoca que se vayan difuminando las fronteras entre las prácticas escénicas comerciales y cortesanas; por la experimentación con las fronteras de los subgéneros, que aproxima paulatinamente hacia la comedia y la tragedia puras, hacia una suerte de clasicismo que, no obstante, no desampara ni disgrega el modo español; por el empleo de recursos metapoéticos que aluden, a veces de forma paródica, a las convenciones dramáticas de las piezas; por un refinamiento gradual de las comedias, cuya comicidad atenúa, avecinándolas a la ejemplaridad característica de los dramas, y una mayor sofisticación tanto del enredo como de los mecanismos de vertebración y disposición de la trama; por el protagonismo y la relevancia que van adquiriendo sucesivamente los personajes femeninos; por el talante cada vez más discreto, pero sin perder su condición de hombre de buen humor, del *gracioso*; y por la irrupción de los poetas dramáticos de la generación de Calderón, con los que hubo de medir su dramaturgia. Aunque estos rasgos son discernibles a lo largo de toda la etapa, la mayoría se agudiza o cobra mayor relieve y trascendencia en el último lustro de vida del escritor, hasta el punto de que, como veremos al analizar *La hermosa fea*, podríamos hablar, dentro de ella, de dos fases articuladas en torno a su designio de abandonar, tras algunos reveses vitales y profesionales, la escritura dramática a la altura de 1630.

[7] Nos alineamos, por consiguiente, con Jesús Gómez [2013] y Sánchez Jiménez [2018: 277-279] al hacer extensible lo que Juan Manuel Rozas [1990: 73-130] denominó «el ciclo de *senectute*» a los casi tres lustros que vive Lope de Vega del reinado de Felipe IV. Pues en ellos, como han señalado ambos investigadores, se produce una no menos denodada que infructuosa búsqueda de reconocimiento áulico mediante la consecución de un puesto en la Corte o de un mecenazgo regio o nobiliario, un creciente ensimismamiento y desasosiego vital y un progresivo alejamiento de los teatros, en sintonía con una mayor dedicación a la escritura de una literatura más elitista, profunda y grave. También Ferrer Vals [2013: 85] indica que el «ciclo de *senectute*» de Rozas «se puede perseguir desde mucho antes y se intensifica con el acceso al trono de Felipe IV», coincidiendo quizás con Pedraza [2009: 236-258], que lo amplía desde 1618 hasta 1635. Sobre la valoración del teatro esta etapa, aunque no la cubran completa, son muy relevantes los estudios de Profeti [1996] y Oleza [2003 y 2004]. Véase también Dixon [2013: 257-308], González Cañal [2002] y Madroñal [2021: 19a-24b].

Esta etapa está igualmente significada por la reducción de las opciones genéricas con las que opera Lope de Vega. En el ámbito de los dramas, no se registran caballerescos; solo tres mitológicos, la tragedia *La bella Aurora* y dos piezas de encargo, *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*, que se representaron con gran aparato escénico en Aranjuez en 1622, de la que resultó un incendio, el primero, y en el Retiro del 31 de mayo al 2 de junio de 1635 el segundo; disminuyen copiosamente los religiosos, reducidos a *Los trabajos de Jacob*, que podría pertenecer a la etapa precedente, *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*, que fueron escritas por encargo de la villa de Madrid para conmemorar la canonización de su patrón en 1622, y *La vida de san Pedro Nolasco*, que fue un encargo realizado por la orden de la Merced en 1629; así como lo historiales de hechos famosos públicos, que habían constituido uno de los pilares esenciales de la etapa de madurez y plenitud, con títulos como *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, *El Brasil restituido*, que fue otra obra de encargo, *El piadoso aragonés* y *Contra valor no hay desdicha*. Destaca, en cambio, el cultivo de los dramas palatinos, con piezas como *Amor, pleito y desafío*, *El hijo de los leones*, *La corona de Hungría*, *La mayor Victoria*, *Del monte sale quien el monte quema*, *Porfiando vence amor*, *La francesa Laura*, *Yo he hecho lo que podido, Fortuna lo que ha querido*, quizás escrita a petición del duque de Sessa en 1629 y representada delante de Felipe IV en enero de 1630, y *La boba para los otros y discreta para sí*; y el de los historiales de sucesos privados, entre los que se cuentan *El mejor alcalde, el rey*, que es el último de los dramas de honra villana, *La discreta venganza*, *El marqués de la Navas*, *Los Tellos de Meneses*, *El guante de doña Blanca* y *La mayor virtud de un rey*, y las dos obras maestras absolutas de la etapa y quizás de la producción dramática de Lope, las tragedias *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*.

En el terreno de la comedia, los dos subgéneros con los que labora Lope en esta etapa son las comedias palatinas, con títulos como *Guardar y guardarse*, *Las burlas veras*, *El poder en el discreto*, *Sin secreto no hay amor*, *Más pueden celos que amor*, *La hermosa fea* y *¡Si no vieran las mujeres!*; y las urbanas de capa y espada, entre las que se cuentan *Amar sin saber a quién*, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, *Por la puente, Juana*, *La esclava de su galán*, *Amar, servir y esperar*, *No son todos ruiseñores*, *La noche de san Juan*, que fue otra obra de encaro, *El desprecio agradecido* y *Las bizarrías de Belisa*.

LA HERMOSA FEA: DATACIÓN Y GÉNERO

Impresa por primera vez en 1641, en el seno de la *Ventiquatro parte perfeta de comedias*, seis años después del fallecimiento de Lope de Vega, *La hermosa fea* hubo de ser escrita, según el análisis de la versificación de Morley y Bruerton [1968: 477-478], en el lapso que media de 1625 a 1632, con más probabilidad entre 1630 y 1632. La referencia *post quem*, no obstante, la establece la publicación, a finales de la primavera o comienzos del verano de 1627, de *Varias fortunas*, de Juan de Piña, cuya tercera novela, *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia*, constituye, como veremos más adelante, el principal referente intertextual de la comedia. El *terminus ante quem* lo determina la función en que la compañía de Cristóbal de Avendaño representó *La hermosa fea*, junto con *La noche de san Juan*, para Felipe IV, entre el 19 y el 26 de abril de 1632, cuando el monarca, que había hecho su entrada en la ciudad el día 19, se encontraba en Valencia camino de Barcelona,

coincidiendo con el periodo que la compañía de Avendaño estuvo representando en el corral de la Olivera, que se extendió del 11 de abril al primero de junio del mismo año. Así lo corrobora la emisión, que obra entre las cuentas de palacio, de una orden de pago del 26 de abril de 1632 de 400 reales a Cristóbal de Avendaño, por la representación, ante su majestad, tal vez en el palacio virreinal, de las dos comedias, sin que se especifique la fecha exacta en que se produjo[8].

Es importante recordar que la compañía de Avendaño había sido la encargada de estrenar *La noche de san Juan* el día 24 de junio de 1631, durante las fiestas que el conde-duque de Olivares había organizado para solaz de los reyes, en los jardines de su cuñado, el conde de Monterrey, en la que también se representó *Quien más miente medra más*, escrita a cuatro manos por Antonio Hurtado de Mendoza y Francisco de Quevedo (Rennert y Castro, 1968: 301-302). Lope de Vega, que redactó la comedia en solo tres días, la acompañó de una loa a modo de exordio, que, durante mucho tiempo, se había dado por perdida, pero que Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal han identificado con el romance «Espérame, Bras, afuera» que figura en el *Códice Durán-Masaveu* [2011: 514-519], cuaderno de trabajo autógrafo que Lope de Vega completó entre 1626 y 1631[9]. Victor Dixon [2013: 263-265], en la reconstrucción que hizo de la velada a partir de la anónima *Relación de las fiestas que hizo a sus majestades y altezas el Conde-Duque de Olivares la noche de San Juan de este año de 1631*[10], conjeturó, antes de la recuperación del texto, que Lope, en la loa, pudo haber mencionado algo parecido a lo que puso en boca del villano Silvio, a preguntas de Tirsi, en la *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos*, compuesta por las mismas fechas, entre abril y julio de 1631, de que no le había quedado más remedio que vender un par de comedias («dos cabritillos») y volver a vivir del teatro («con mi ganado pasaré los días»), pues carecía de patronos y bienhechores (y «es desdicha no tener mecenas») que le permitiera dedicarse a otros menesteres más serios[11]. Y concluye: «¿Aludía allí posiblemente a su *La hermosa fea* y a la

[8] Véase Rennert y Castro [1968: 467], Morley y Bruerton [1968: 478], Shergold y Varey [1963: 227 y 231], *DICAT*, en la entrada «Avendaño (Sasieta), Cristóbal de» (https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/258/1) y *CATCOM* (https://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=2174).

[9] Madroñal [2015: 119-123], en un trabajo posterior, ha ofrecido más argumentos a favor de la identificación del romance con la loa.

[10] El manuscrito de la *Relación* fue copiado por Casiano Pellicer e incluido en las páginas 167-190 del segundo volumen de su *Tratado histórico sobre el origen y progresos del histrionismo en España* (1804). Más recientemente, Anita K. Stoll lo ha adjuntado como apéndice a su edición de *La noche de san Juan* [1988: 167-175]. Muguruza Roca [2022: 596-599], siguiendo un estudio de Piqué Angordans [1990], estima posible, a falta de datos documentales concluyentes, que el autor de la anónima *Relación* pudiera ser el propio Lope de Vega, habida cuenta de las similitudes que hay ente el texto y la narración de la fiesta que el dramaturgo madrileño pone boca de don Juan, uno de los galanes protagonistas de *La noche de san Juan* (vv. 558-677).

[11] «TIRSI. ¡Qué tarde al monte de la villa vienes, / Silvio! ¿Qué novedad te ha detenido? / Que nunca tú sin ella te detienes. / SILVIO. Tirsi, mi condición, que siempre ha sido / tratar en lo que toca a mi ganado, / ni me divierte ni permite olvido. / Llevé, como otras veces, descuidado, / dos cabritillos a vender, escritos / de blancas manchas en color dorado. / TIRSI. ¡Que un pastor como tú venda cabritos! / SILVIO. Cuando salí del prado del aldea, / sus madres y ellos alternaban gritos; / mas si fueran del pecho de Amaltea, / con la necesidad, no respetara / de Júpiter la cándida Lactea. / TIRSI. Cuánto fuera mejor que se ocupara / tu ingenio en escribir a los pastores / el tiempo en que mejor se siembra y ara; / cuáles constelaciones las labores / favorecen del campo; que es gran falta / competir las espigas con las flores; / o cómo, en prado que mejor se esmalta, / ciudad de corcho formarán colmenas, / por más seguridad, sublime y alta; / o cómo cantará sus dulces penas / en estilo calcídico el amante. / SILVIO. Tirsi, es desdicha no tener mecenas. / Quien le tuviere, de los campos cante, / o las hazañas del amor desnudo, / o las de Marte, armado de diamante; / que yo, como

misma *Noche de San Juan*? El autor que la representó, Cristóbal de Avendaño, había de ser pagado, en abril del año siguiente, por representaciones palaciegas de las dos» (Dixon, 2013: 265).

Puede, en efecto, que así sea. Puede, incluso, que *La hermosa fea* se redactara entre el estreno de *La noche de san Juan* y la representación en Valencia ante Felipe IV, o sea, entre el verano de 1631, tal vez después de terminar *El castigo sin venganza* el primero de agosto, y la primavera de 1632, y constituyera para el monarca la novedad de la doble función, que fuese, de las dos, la comedia nueva, aun cuando se hubiera representado previamente en los corrales de Madrid o Valencia, de lo que, en todo caso, no ha quedado constancia documental, aunque las ediciones sueltas que se publicaron en el siglo XVIII y principios del XIX ostentan todas las trazas de derivar del cuaderno de representación de una compañía.

De estar en lo cierto, *La hermosa fea* sería uno de los últimos ensayos dramáticos que salieron de la pluma de Lope de Vega. Pese a lo cual, apenas ha merecido atención crítica, más allá de su mención como integrante de corpus de comedias en trabajos centrados en cuestiones de orden temático y genérico, de los que nos haremos eco más adelante. Puede que en parte se deba al hecho de que Morley y Bruerton [1968: 478] la incluyeron entre las comedias de autoría probable de Lope de Vega, fundándose en el expediente de que «el volumen en que aparece no da bases sólidas de que sea auténtica»; si bien, no solo no hay ningún motivo real ni sólido para dudar de su paternidad, sino que las relaciones intratextuales que teje con el resto de la producción dramática de Lope, que son muchas y muy variadas, parecen avalarla. A lo que se suman los recientes análisis estilométricos y de inteligencia artificial llevados a cabo por Germán Vega García-Luengos [2021] y 2023] y Álvaro Cuéllar [2022: 242-243], cuyos resultados, en efecto, atribuyen *La hermosa fea* a Lope de Vega.

Que sepamos, *La hermosa fea* cuenta con solo un estudio específico, el de Claudia Jacobi [2020], que analiza la comedia desde la óptica hermenéutica de la estética feísta, la subversión y la inversión carnavalesca de los códigos amorosos tradicionales y la crítica psicoanalítica, para destacar que el discurso de lo feo no solo es el venero del que emana la comicidad de la pieza, sino también el subterfugio que hace aflorar el talante superficial y la fragilidad psicológica de los personajes principales. Y uno parcial de Maria Grazia Profeti [1996], centrado en la revalorización del último Lope en confrontación con la visión del Lope de *senectute* estipulada por Juan Manuel Rozas. Profeti, que aduce que entre 1625 y 1635 la *Comedia nueva* conoció el desarrollo de tres subgéneros dramáticos con características propias que serían los dominadores en etapas sucesivas: la comedia ligera o de enredo, que cataloga de capa y espada a la «manera calderoniana», la comedia trágica, basada preponderantemente en un conflicto de honor, y la comedia de santos o de magia, de gran aparato escénico, pone a *La hermosa fea* como ejemplo del primero (Profeti, 1996: 14-19). Señala que se trata de una comedia muy sofisticada, basada en los motivos del «desdén, con el desdén» y del «secretario de sí mismo» y sustentada en los binomios

pastor grosero y rudo, / iré a llevar el fruto de mis manos: / que ingenio sin favor, aunque hable, es mudo. / [...] / Mas ya que el disfavor me desalienta, / con mi ganado pasaré los días, / que ya perdí del número la cuenta» (Lope de Vega, *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos*, ed. Felipe B. Pedraza, vv. 92-133).

dialécticos esencia / apariencia y belleza / fealdad, que establece un juego metateatral con un espectador, tras cincuenta años de teatro comercial, ducho y experimentado, al que denomina «espectador omnisciente», en tanto que sabe más de la historia que los propios personajes que la protagonizan y se complace con la arquitectura sutilmente enmarañada de la trama, la complejidad del enredo y las estrategias cruzadas puestas en circulación. Una comedia —subraya en fin— «muy refinada en sus convenciones y recursos, que retoma una serie de *topoi* bien experimentados, y que se desarrolla a través de las situaciones más que de las acciones, con un juego de dinámicas verbales, con muy pocos personajes que se mueven en un espacio cerrado —el palacio de Lorena— y en un tiempo delimitado» (Profeti, 1996: 16-17). Aunque *La hermosa fea* fue editada por Juan Eugenio Hartzenbusch en 1855, en el tomo II de las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* y, posteriormente, por Emilio Cotarelo y Mori en 1930, en el tomo XII de la nueva edición de las *Obras dramáticas* de Lope de Vega de la Real Academia Española, y fue refundida, revisada y readaptada para formar parte de dos colecciones teatrales en el siglo pasado, una de la primera mitad y otra de la segunda, carece de una edición crítica moderna basada en todos los testimonios conservados de ella, de una anotación cuidadosa y de un estudio pormenorizado del papel que le corresponde en el seno de la dramaturgia de Lope de Vega, de su construcción y de su sentido, que le rindan el tributo que se merece.

La hermosa fea, por su condición de comedia «a fantasía» o de «pura invención o idea sin fundamento en la verdad» y de «fábrica», por la índole aristocrática de sus personajes principales, la duquesa Estela de Lorena y el príncipe Ricardo de Polonia, por el ambiente palaciego en que se desenvuelve la acción y su localización en el Ducado de Lorena en un tiempo histórico impreciso o indeterminado, por el enmascaramiento de la identidad del galán protagonista, que adopta, con el nombre fingido de Lauro, la de su propio secretario, como parte de su estrategia de conquista amorosa y de corrección del carácter altivo y esquivo de la dama, y por producirse un supuesto caso de amor desigual entre una dama noble y un servidor, se suele adscribir al subgénero de la materia palatina[12].

[12] Mucho se ha escrito en los últimos años a propósito de la materia palatina, sus parámetros fundamentales, sus temas y motivos y sus límites genéricos desde el estudio seminal de Weber de Kurlat [1975 y 1977: 870-871], en que vincula *El perro del hortelano* con la comedia palatina y en que la define («Las llamadas comedias palatinas: en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres»). Entre otros trabajos, nos parecen fundamentales por la conceptualización, sistematización y fijación de sus elementos constitutivos esenciales del subgénero dramático los de Wardropper [1978: 195], que subraya el universo idealista e ilusorio que constituye, pues la materia palatina «no discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible sino de lo apenas concebible»; Vitse [1987: 324-333 y 542-651], que diferencia entre comedias palatinas, más cómicas y lúdicas y protagonizadas tanto por personajes nobiliarios como de las clases subalternas, y comedias palaciegas, más serias y protagonizadas por personajes del estamento nobiliario, además de estudiar varias comedias (*El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, y *El perro del hortelano* y *El villano en su rincón*, de Lope); Oleza [1986, 1995, 1997a, 1997b, 2003 y 2004], que no solo estudia la evolución de la materia palatina en el decurso de la producción dramática de Lope de Vega, desde que se erigiera en la década de 1580 en la punta de lanza de la ruptura con las tradiciones cortesana y erudita del teatro precedente hasta ser una de las pocas opciones dramáticas que baraja Lope en su senectud, y establece como elemento primordial la comparecencia de «un episodio de ocultación —voluntario involuntario— de la identidad, que tiene por orden la desestabilización del orden justo (social, amoroso,

Faltan en ella, empero, intrigas relacionadas con el poder, la privanza y el honor, pese a que Ricardo, en el papel de Lauro, se convierte enseguida en el valido de la duquesa Estela cuando entra en su servicio, y el habitual entrecruzamiento dialéctico entre el universo social de la corte y otro inferior o subalterno, de servicio o de tipo pastoril o rústico en una misma acción dramática, que suele desencadenar conflictos estamentales basados en la desigualdad social y de linaje, e, incluso, enfrentamientos, en especial entre cortesanos y villanos y, en tal caso, una suerte de menosprecio de corte y alabanza de aldea.

De hecho, Joan Oleza [2003], en su estudio sobre la materia palatina en los últimos años de Lope de Vega, no solo ha incluido a *La hermosa fea*, junto con *Más pueden celos que amor*, en el seno de la comedia cómica palatina, sino que ha enfatizado, además del reducido elenco de personajes que la protagonizan y el temperamento circunspecto del gracioso, el esquema puro de comedia que rige su trama, apoyado en los enredos que urde el príncipe Ricardo para lograr su objetivo de rendir a la Duquesa, «entre los que juega un papel primordial el enmascaramiento de su identidad, que provoca innumerables y entrecruzados equívocos» (Oleza, 2003: 608). A lo que se podría sumar, dentro de los cambios de fortuna y mudanza en el destino del héroe típicos del universo palatino, la caída simbólica que experimenta la duquesa Estela al inicio de la obra al ser despreciada y tachada de fea por el Príncipe, habida cuenta de que el resorte que impulsa su altanería no es otro que su excepcional belleza. Toda la acción posterior versa sobre la restauración de esa perturbación, aunque en el proceso se enamora sin saberlo de su vituperador, dando paso su proverbial esquivez a su inserción en el ciclo de la vida o en la rueda de la naturaleza y en el espacio común del amor.

---

moral...) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden», sino que abre el subgénero al ámbito del drama, o sea, a la tragicomedia y a la tragedia, ya sea de final feliz o desastroso, por cuanto «el universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz —tanto como insolente— para explorar la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron este instrumento con las tragedias y las tragicomedias palatinas, que exploraron esos mismos conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante» (Oleza, 1997: 250); Arata [2002: 159-168], que subraya la evolución de la tragedia a la comedia palatina en el proceso de gestación de la *Comedia nueva*; Badía [2014: 188-196 y 229-312, y 2015], que analiza las muestras del género presentes en la colección manuscrita del Conde Gondomar, coincidiendo con el periodo de transición entre la práctica escénica de la Generación de 1580 y la conformación de la *Comedia nueva*; García-Reidy [2009: 18-23], que centra su mirada, a partir de *El castigo sin venganza*, en los dramas palatinos de Lope, una modalidad que suma más de treinta piezas y que, aunque arranca en su primera etapa dramática con *El perseguido* (1590), se desarrolla fundamentalmente a partir de 1600; Zugasti [2015], que abarca toda la *Comedia nueva*, estipula hasta doce rasgos distintivos, reconoce varias subespecies en función del tema o motivo predominante y distingue entre comedias palatinas cómicas y serias, por lo que descarta que existan tragedias palatinas, pues según él todas las muestras del subgénero son atrágicas o sin apertura hacia un final desastrado; Rodríguez García [2015], que realiza un repaso completo al subgénero (los personajes, el espacio, el tiempo, el tratamiento de la verosimilitud, los temas y acciones y los límites genéricos) centrado en la dramaturgia de Lope, que escribió —en un cómputo inflacionario— probablemente más de cien muestras; y Gutiérrez Gil (2023: 17-33), que repasa, por un lado, la historia del subgénero desde la *Comedia Aquilana*, de Torres Naharro, y la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, hasta la generación de dramaturgos posterior a la de Calderón, centrando su mirada en los intentos de definición del subgénero por autores como Torres Naharro en el prólogo a la *Propalladia*, Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* y Bances Candamo en el *Theatro de los teatros*, y, por el otro, los estudios críticos desde Menéndez Pelayo hasta el presente, para terminar ofreciendo su propia definición del subgénero en torno a cuatro puntos: el distanciamiento espacial y temporal, la convivencia conflictiva de estamentos altos y bajos, los espacios de la acción circunscritos al palacio y sus alrededores y los temas amorosos y los de desórdenes del poder como ejes medulares.

Lo significativo, en cualquier caso, es que tanto Profeti como Oleza han ponderado la índole de comedia pura de *La hermosa fea*, la depuración de su acción, ceñida a la intriga principal y protagonizada por pocos personajes, aunque ello estribe probablemente en el referente intertextual del que deriva, y la concentración espacio-temporal; esto es: su clasicismo, que es la señal de identidad más distintiva del estilo tardío de Lope de Vega.

LA HERMOSA FEA Y EL ESTILO TARDÍO DE LOPE DE VEGA

En 1629 o 1630, Lope de Vega, que había padecido una grave enfermedad en la primavera de 1628 que le había asomado al abismo de la muerte[13] coincidiendo con la ceguera y la eclosión de las crisis mentales de Marta de Nevares y había realizado su primer testamento en 1627, le remitió una célebre carta al duque de Sessa en que le refiere que ha sufrido sendos descalabros en el estreno en los corrales de dos comedias y que, por ello, está barajando la posibilidad de abandonar el teatro comercial, si tiene a bien proporcionarle un salario razonable y ofrecerle un puesto en su servicio que condiga con su condición de sacerdote, como el de capellán:

> Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas como a todos les sucede, en besando la tierra no me acordé del agua. Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el Cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas, y suplicar a vuestra excelencia reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto. Porque sin su favor no podré salir con vitoria de este cuidado, nombrándome algún moderado salario que, con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán es muy a propósito. Diré todos los días misa a vuestra excelencia, y asistiré asimismo a lo que me mandare escribir o solicitar de su servicio y gusto (Lope de Vega, *Cartas*, ed. A. Carreño, [309], p. 651).

Es probable que por estas fechas tuviera asimismo un contratiempo con la función palaciega de la comedia *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, que habría escrito a petición de su patrono en 1629 y se habría representado delante de Felipe IV y su séquito en Zaragoza, en enero de 1630, por cuanto en ella defendía la causa del hermano del duque de Sessa, don Gonzalo Fernández de Córdoba y Cardona, que había caído en desgracia, y no hubo de complacerle mucho al monarca la intromisión en un proceso judicial que aún estaba en curso de resolución (Madroñal, 2021). Un sinsabor que

[13] Así se lo relata al duque de Sessa en una carta fechada en Madrid, el 18 de abril de 1628: «Ya tiene vuestra excelencia, gracias a Dios, a Lope de Vega, que hasta hoy no le tenía: así se dudó de mi vida. Truje en pie este negro mal, que negro debe de ser [...] y al fin caí en la cama, hoy hace dieciocho días, de una hinchazón tan dolorosa que me encendió en terribles calenturas, y me causó tantos males que ya me lloraban las musas domésticas y estrañas» (Lope de Vega, *Cartas*, ed. A. Carreño, [293], p. 612).

se sumaba al reciente nombramiento de José Pellicer como cronista de los Reinos de Castilla, a quien hay veladas alusiones en el texto de la comedia[14].

La concatenación de estos sucesos, que condujeron a Lope a sondear seriamente la renuncia a la escritura profesional, lo que finalmente no pudo hacer pues seguía dependiendo de los emolumentos derivados de ella para sufragar sus gastos, permiten distribuir su tercera etapa dramática en dos fases articuladas en torno a 1630. Pues en los años que suceden a su replanteo se acentúan tan poderosamente los rasgos distintivos de la etapa que podemos hablar de un estilo tardío en el teatro de Lope de Vega.

En su precioso ensayo *Con la vida por detrás*, Antoine Compagnon [2025] reconstruye la historia crítica del «estilo tardío», centrando su atención en el capítulo de la *Historia natural* que Plinio el Viejo consagra a la pintura[15], en donde se menciona por primera vez la fascinación que ejercen las obras finales, en especial las inacabadas, pues gozan de «una superioridad paradójica, una perfección a pesar de la imperfección, un pluscuamperfecto de la obra última», que reside en revelar los procedimientos del artista y en la emoción que suscita saber que se trata de la última obra; en la vida de Tiziano que Giorgio Vasari incluyó en las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550 y 1568), por cuanto el historiador aretino, que era su contemporáneo, distingue tres etapas (o *modi di fare*) en el pintor veneciano, una de juventud, una de madurez y una tardía o de vejez, que tiene en la inacabada la *Pietà* (1573-1576) su ejemplo paradigmático, y así con tal distinción, aunque la de senectud no le placía, asienta la idea de la evolución del estilo de un artista; en el fundamental ensayo de Theodor Adorno de 1937 sobre «El estilo tardío de Beethoven» («Spätstil Beethovens»), en que analiza las últimas composiciones del músico de Bonn, la *Novena sinfonía*, la *Missa solemnis*, las sonatas para piano 28-32, los cuartetos de cuerdas 11-16 y las diecisiete bagatelas para piano; y en el ensayo inacabado y póstumo de Edward Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain* (2006), en que, a partir del estudio de Adorno, analiza las obras finales de músicos y escritores como Mozart, Beethoven, Verdi, Richard Strauss, Joseph Britten, Glenn Gould, Chateaubriand, Thomas Mann o Jean Genet, en las que, según él, el artista, pese a ser dueño absoluto de su arte, abandona la comunicación con el orden social establecido, de modo que constituyen una especie de exilio. Y, al cabo de su repaso, Compagnon subraya que, entre otras cuestiones, «un estilo tardío puede corresponder a la evolución propia de la obra de un artista, pero también puede representar una respuesta al

[14] Importa señalar que estos datos, a excepción del drama *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, fueron los esgrimidos por Juan Manuel Rozas para estipular el «ciclo de *senectute*» de Lope de Vega, que él estudio principalmente en la obra no dramática. Estableció que el ciclo se extiende de 1627 a 1635, pero que se intensificó de 1631 en adelante: «Así pues, en su sentido más extenso, entiendo que el ciclo de *senectute* arranca desde 1627 —testamento, *Corona trágica*, enfermedad, etc.— y llega hasta su muerte, en 1635. Pero muestra dos gestos, además de las diversas vicisitudes que veremos: la etapa en la que se va gestando, de 1627 a 1630 [...] y la especifica y definitiva, donde la cuestión del oficio en la Corte es la gran obsesión, ya que va de principios de 1631 hasta su muerte» (Rozas, 1990: 82-83). Para nosotros, sin embargo, como dijimos más arriba, la etapa dramática del ciclo de senectud comprende desde 1621 hasta 1635.

[15] «Pero lo más curioso y digno de comentar es que, más que las obras terminadas, admiramos las últimas piezas de los artistas, incluso las que han dejado incompletas [...] De hecho, se tienen en cuenta los bocetos e incluso los pensamientos del artista; hay algo, cierto dolor, que nos hace apreciar más su trabajo, y añoramos la mano que ha detenido la muerte en plena ejecución» (Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, 40, 145 [citado por Compagnon 2025: 46]).

contexto, a la evolución general del arte y a su nuevo estado. Por lo tanto, no hay que descartar que sea el resultado de un esfuerzo, en ocasiones consciente y controlado, para no ser percibido en vida como alguien anticuado, y asegurarse de que se lo sigue considerando un artista de su tiempo» (Compagnon, 2025: 73). Lo que parece corresponderse con el caso de Lope de Vega, cuyo estilo tardío, que responde tanto a una evolución y una revalorización de su escritura dramática como a una necesidad vital y una demostración de su valía literaria ante la corte, los teóricos puristas, los nuevos dramaturgos y el vulgo en general, es, en efecto, una aproximación al clasicismo.

Entre 1630 y 1635, Lope de Vega, que sepamos con certidumbre, escribió once ensayos dramáticos, nueve —aparentemente— por iniciativa propia para los corrales de comedias, algunos de los cuales fueron representados después ante la familia real y la corte, y dos por encargo, lo que supone una media de dos por año, la más exigua de toda su trayectoria. Ellos son: *No son todos ruiseñores* (h. 1630), *La boba para los otros y discreta para sí* (h. 1630, seguro antes de 1633), *La noche de san Juan* (1631), que es uno de las redactados a requerimiento de la corte, *El castigo sin venganza* (1631), *La hermosa fea* (1631-1632), *El guante de doña Blanca* (h. 1632), *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1633), *El desprecio agradecido* (1633), *Las bizarrías de Belisa* (1634), *La mayor virtud de un rey* (1634-1635) y *El Amor enamorado* (1635), que es el otro escrito a petición[16].

Si dejamos al margen *El Amor enamorado*, en cuyo colofón menciona a los miembros de la familia real que asistieron a la representación (Felipe IV, Isabel de Bobón y el infante Baltasar Carlos: «Divino planeta cuarto, / luna, madre de otro sol» [ed. E. Ioppoli, vv. 2781-2782]), Lope de Vega no desaprovechó la ocasión de mencionar, en los extremos de esta fase, la circunstancia de seguir escribiendo para la escena pública. Así, en *No son todos ruiseñores* —que pudo ser la primera pieza que escribió para los corrales tras los dos reveses que menciona en la carta al duque de Sessa, pues tanto *La vida de san Pedro Nolasco* como *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, que datan de 1629, fueron obras de encargo— declara su determinación de continuar, pese a su vejez, que aproxima al canto al del cisne[17], y de agradar al público:

> [...] aquí acaba la comedia,
> no el deseo del poeta,

[16] Las que se representaron en la corte de las escritas para los corrales son: *No son todos ruiseñores*, que se montó en el Salón de comedias del Alcázar a finales de la primavera de 1635, probablemente el 14 de mayo, por la compañía de Juan Martínez de los Ríos; *La boba para los otros y discreta para sí*, que se representó en El Pardo el 25 de enero de 1633 por la compañía de Manuel Álvarez de Vallejo; *El castigo sin venganza*, que se representó en el Pardo el 27 de enero de 1633 por la compañía de Manuel Álvarez de Vallejo, y el 6 de septiembre de 1635 por la compañía de Juan Martínez de los Ríos, apenas diez días después del deceso de Lope de Vega; *La hermosa fea*, que, como hemos comentado, fue representada probablemente en el palacio virreinal de Valencia entre el 19 y el 26 de abril de 1632 por la compañía de Cristóbal de Avendaño; *¡Si no vieran las mujeres!*, que se representó el primero de mayo de 1633 por la compañía de Luis López y el 5 de octubre de 1635, ya muerto Lope de Vega, por la de Juan Martínez de los Ríos; y *Las bizarrías de Belisa*, que fue representada en privado para el rey el 11 de abril de 1635 por la compañía de Andrés de la Vega (Ferrer Valls, 2013). Es importante señalar que Profeti [2013: 11] no descarta la posibilidad de que *¡Si no vieran las mujeres!* fuera compuesta por Lope de Vega para su representación cortesana en Aranjuez, por lo que, de tener razón, la comedia pudo escribirse a demanda, en 1633 antes del primero de mayo.

[17] Sobre el mito del canto del cisne, véase las páginas que le dedica Compagnon [2025: 158-187] en su estudio citado, en cuyo recorrido histórico menciona textos de Platón, Horacio, Ovidio, san Isidoro y Alciati que pudo conocer Lope de Vega, bien directamente, bien a través de recopilaciones de dichos y sentencias.

que para serviros canta
ruiseñores, cuando cisne;
que si perdonáis sus faltas,
veréis, discreto senado,
que siempre es negra la tinta,
aunque estén las plumas blancas (ed. I. García Aguilar, vv. 2850-2858).

Lo cual coincide por lo abultado con lo que expresa en el colofón de *Las bizarrías de Belisa* («Senado ilustre, el poeta, / que ya las musas dejaba, / con deseo de serviros / volvió a llamarlas / para que no le olvidéis» [ed. E. García Santo-Tomás, vv. 2759-2763]), y de *La mayor virtud de un rey*:

Aquí, senado,
con mis fortunas acaba,
La mayor virtud de un rey.
El poeta no se cansa
de serviros, aunque ya
le jubilan las canas:
¡tan agradecido está
a las mercedes pasadas!
Dadle aplauso (ed. J. Cano Navarro, vv. 2848-2856).

Del repertorio del estilo tardío de Lope destaca el equilibrio perfecto en el cultivo del drama y la comedia, pues cada modalidad cuenta con cinco piezas, más una que hace de puente entre ellas. Al primero se adscriben *La boba para los otros y discreta para sí*, que es un drama tragicómico de inicua y maquiavélica lucha por el poder de final doble, de premio para los vencedores —Diana, Alejandro y Fabio— y de castigo para los perdedores —Teodora, Julio y Camilo—; la tragedia *El castigo sin venganza*; dos dramas de resolución positiva motivada por la asunción de la realidad y la victoria sobre el deseo personal, *El guante de doña Blanca*, en que el rey don Dionís de Portugal, tras aprender a «ser rey de mí mismo» (ed. J. Cano Navarro, v. 2027), «casa y descasa» (v. 2659) a sus cortesanos: a don Juan con doña Blanca y a don Nuño con doña Leonor, y *La mayor virtud de un rey*, en que la conmiseración final de la condesa Teodora para con Sol, viabiliza la clemencia del Rey y le permite impartir justicia amorosa y concertar los matrimonios de don Juan y doña Sol y de don Nuño y doña Leonor; y un peculiar drama mitológico, *El Amor enamorado*, con elementos aldeano-pastoriles, ribetes paródico-burlescos y varias líneas de acción entrecruzadas: la cómica de Bato, la de Apolo y Dafne —cuya leyenda, derivada de las *Metamorfosis*, de Ovidio, constituye la encarnación del mito del amor imposible o insatisfecho que permea como sustrato el *Canzoniere* de Petrarca y la poesía de Garcilaso— y la de Sirena, Alcino y Cupido, que, tras los desafueros y abusos de poder de Cupido, que estorba la boda de la ninfa y el labrador (Muñoz Sánchez, 2018: 115-117), presenta, merced a la actuación de Júpiter como *deus ex machina*, otro final doble, de premio para la pareja y de castigo para el dios del amor. A la segunda se afilian *No son todos ruiseñores*, *La noche de san Juan*, *El desprecio agradecido*, *Las bizarrías de Belisa*, que son cuatro comedias urbanas de ambientación y costumbres coetáneas o de capa y espada, y la comedia palatina *La hermosa fea*. Entre medias se sitúa *¡Si no vieran las mujeres!*, que despliega un conflicto dramático similar al de *El guante de doña Blanca* y al de la línea de

acción de Sirena, Alcino y Cupido de *El Amor enamorado*, el de la lujuria del déspota o del deseo regio abusivo, por el cual un personaje de inferior categoría social se enfrenta a un poderoso por el amor de una dama o un poderoso se inmiscuye en y obstaculiza el amor de un inferior y una dama por el deseo que ella le suscita, que no termina de explosionar ni de causar verdadera tensión dramática, seguramente porque Lope estaba menos interesado en experimentar las posibilidades graves de la disputa, habida cuenta de que ya lo había ensayado en otras ocasiones (Oleza, 2005 y 2009), que en su tratamiento cómico-burlesco, lo que reconduce la pieza a una comedia palatina de enredo, amor, celos, malentendidos y locura amorosa que solo se cura con la reciprocidad y consecución de la persona amada.

Son piezas de un marcado regusto clasicista en la separación de lo trágico y lo cómico, en la preservación del precepto del decoro y en el empleo de un reducido número de personajes para un máximo de enredo o de tensión y conflictividad dramática[18], en especial las comedias, incluida *¡Si no vieran las mujeres!*, pues son muy puras genéricamente hablando, sin asomos de gravedad ni de contaminación de otros subgéneros dramáticos, más allá de la licencia de emplear personajes de alta condición social en las dos palatinas, y *El castigo sin venganza*, que es sin duda la tragedia más canónica de Lope de Vega, empezando por el *sujeto* que la informa —el incesto—, el conflicto que lo desencadena —el de la madrastra enamorada del alnado—, la dramatización de un suceso histórico —el del tercer marqués de Ferrara, Nicolò d'Este, su segunda esposa, Laura Malatesta, llamada la Parisina, y su hijo ilegítimo, Ugo d'Este, pues «por argumento la tragedia tiene / la historia» (Lope, *Arte nuevo*, vv. 111-112)— y el viaje al corazón de las tinieblas y la desolación más absoluta, en que todos los personajes implicados tienen su cota de responsabilidad. No obstante, tanto en *El guante de doña Blanca*, por las pretensiones eróticas del monarca hasta su duelo o *agón* con Blanca en el primer cuadro del tercer acto, y la rivalidad de don Juan y Nuño por la privanza del rey, como en *La mayor virtud de un rey*, por el desafío a la autoridad de don Juan de Castro y la ejemplaridad escrupulosa del Rey en la impartición de la justicia, que comportan un enfrentamiento entre las pulsiones del individuo y la norma social que no se solventa hasta el desenlace, el riesgo trágico es ciertamente muy elevado; si bien en *La mayor virtud de un rey* se mantiene la mixtura de lo trágico y lo cómico, de lo grave y lo ridículo. Lo mismo sucede en *La boba para los otros y la discreta para sí*, donde, más allá de la decisión de Diana de emplear la estulticia como estrategia para lograr su objetivo político de acceder a la sede del ducado de Urbino, que le faculta, además, para poner en solfa determinados convencionalismos sociales y cortesanos, hay escenas de gran impacto cómico, casi grotesco, como el pasaje de Fabio disfrazado de embajador turco (vv. 2299-2418), cuya embajada guarda paralelismos con las de Fabio y Teucro en *Las burlas de amor* y Tristán

[18] El elenco de la mayor parte se conforma alrededor de diez personajes; los más elevados son justamente los de las obras de encargo y *La mayor virtud de un rey*: el de *No son todos ruiseñores* consta de diez; el de *La boba para los otros y discreta para sí*, de doce, de los cuales seis constituyen el núcleo dramático principal; el de *La noche de san Juan*, de diecisiete, cuyo núcleo principal se reduce a ocho; el de *El castigo sin venganza*, de catorce, de los que siete conforman el núcleo principal; el de *La hermosa fea*, de nueve, cuyo núcleo principal se reduce a cinco; el de *El guante de doña Blanca*, de diez; el de *¡Si no vieran las mujeres!*, de once, de los que ocho constituyen el núcleo principal; el de *El desprecio agradecido*, de nueve; el de *Las bizarrías de Belisa*, de trece, cuyo núcleo principal se reduce a seis; el de *La mayor virtud de un rey*, de dieciocho, de los cuales ocho representan el núcleo principal; y el de *El Amor enamorado*, de veintidós.

al conde Ludovico en *El perro del hortelano*, y con el relato de don Juan / Pedro a Cosme acerca de sus fantásticos viajes en *No son todos ruiseñores*. Y en *El Amor enamorado*, que entrevera dos planos, el mundo de los dioses, pasado por el tamiz de la burla, y el de los hombres, y es una pieza de magia, con metamorfosis de personajes, seres fantásticos y múltiples disfraces, de gran aparato y espectacularidad escénica.

Todas, a excepción de *El Amor enamorado*, que es una especie de flujo incesante en varias direcciones, tanto horizontales como verticales, que se desenvuelve en un espacio arcádico itinerante, con remansos en los exteriores del templo de Diana, una gruta y el palacio de Cupido, propenden a respetar las reglas de las tres unidades o a acatar a rajatabla la de acción y a exhibir una pronunciada concentración espacio-temporal[19]. En *No son todos ruiseñores*, aunque se produce un salto temporal entre el final del acto primero y el inicio del segundo, que se corresponde con el tiempo que precisa don Juan para poner en ejecución su ardid de entrar a trabajar en el huerto de don Fernando en calidad de pariente de Cosme, el jardinero de la casa, con el nombre fingido de Pedro, y entre el segundo y el tercer cuadro del segundo acto, pues pasan unos días en los que don Juan / Pedro y Leonarda han hablado a su sabor en el jardín por el día y, sobre todo, por la noche, la duración de la acción dramática propiamente dicha, del tiempo representado, es muy reducida: en menos de una jornada transcurre el acto primero y, en unas pocas horas, el tercero, que se desarrolla íntegramente en un cuadro o movimiento escénico único. Como sucede de sólito en las comedias urbanas o de capa y espada, el lugar de la acción alterna entre el exterior, alguna calle de la ciudad de Barcelona, y el interior, la posada de don Juan y la casa de don Fernando; si bien la mayor parte transcurre en la casa de don Fernando, harto singularmente en el jardín, desde el momento en que don Juan se convierte en hortelano por amor: el primer cuadro del primer acto (vv. 1-212), tiene lugar en la posada de don Juan; el segundo (vv. 213-836), en la casa de don Fernando; el primer cuadro del segundo acto (vv. 837-1428), en el jardín de la casa de don Fernando; el segundo (vv. 1429-1486), muy breve, en una calle de Barcelona; el tercero (vv. 1487-1860) y el tercer acto completo (vv. 1861-2858) en el jardín de la casa de don Fernando.

Cada uno de los tres actos de *La boba para los otros y discreta para sí* se desarrolla a lo largo de una jornada, produciéndose un salto de tres días en el primer entreacto, cuyas noches han pasado juntos Diana y Alejandro en el jardín del palacio (el amanecer de la tercera es la que principia el segundo acto), y unos pocos días sin determinar en el entreacto segundo, en los que Alejandro de Médicis ha estado reclutando soldados para conformar el ejército que Diana quiere enviar contra el Turco. El espacio se reparte entre los contornos del ducado de Urbino y el palacio ducal: el primer cuadro del primer acto (vv. 1-308) transcurre en las inmediaciones de la aldea donde se ha criado Diana; el segundo (vv. 309-618), que es el de su llegada a la corte, en el interior del palacio ducal; el tercero (vv. 619-698), en los montes de Urbino a donde Alejandro ha ido a cazar; el cuarto (vv. 699-956), en el interior del palacio ducal; el primer y único cuadro del segundo acto (vv.

[19] Cierto es que Arellano [1998: 30-36] y Zugasti [2015: 74-75] han recalcado que las comedias de capa y espada y las palatinas tienden de forma generalizada a respetar las unidades de tiempo y lugar, entendidas en un sentido lato, flexible o más barroco que clasicista. Empero, en el caso del teatro de Lope, constituye una característica distintiva de su tercera etapa dramática (1621-1635), que se acentúa notablemente en la fase del estilo tardío (1630-1635).

957-1942), pues se conforma de un solo movimiento escénico, se desarrolla íntegramente en el jardín del palacio; los dos primeros cuadros del acto tercero (vv. 1943-2478 y 2479-2737), en sendas estancias del interior del palacio ducal; y el tercer y último cuadro (vv. 2738-2836), en el exterior del palacio ducal.

Victor Dixon [2013: 266-267] ha afirmado que *La noche de san Juan* es una «obra neo-clásica a conciencia», entre otras cuestiones, por la sencillez y linealidad de la acción, que se centra en dos triángulos amorosos que progresan de forma paralela en un vaivén entre sus propias decisiones y la intervención del azar, y «porque consiste además en solo siente cuadros» o salidas «que tienen lugar en Madrid y en un solo barrio: las cinco primeras [I, vv. 1-510, 511-934 y 935-1182; II, 1183-1462 y 1463-1819] en las casas de don Luis y don Bernardo, y las otras dos —la última del acto segundo [vv. 1820-2193], y la totalidad del tercero [vv. 2194-3038], que es un movimiento escénico único— delante de la de don Pedro». Y añade: «Pero si Lope respeta en esta medida la unidad de lugar, insiste más abierta y socarronamente en haberse conformado con la de tiempo», pues se desarrolla del crepúsculo de la tarde al de la mañana de la noche de san Juan, como se declara en el colofón:

> Aquí la comedia acaba
> de *La noche de San Juan*,
> que si el arte se dilata
> a darle por sus preceptos
> al poeta de distancia,
> por favor, veinticuatro horas,
> este en menos de diez pasa (ed. I. Muguruza Roca, vv. 3032-3038)[20].

En *El castigo sin venganza* se registra un salto temporal en cada entreacto: en el primero, de un mes, que es el tiempo que tarda Casandra en corroborar que, en efecto, se ha convertido en una bella malmaridada; en el segundo, de cuatro meses, que es el periodo en que Casandra y Federico, aprovechando la ausencia del Duque, gozan de su relación adúltera e incestuosa. Cada acto, en cambio, discurre en menos de veinticuatro horas, aunque quizás en el tercero, entre los dos cuadros en que se estructura (vv. 2031-2775 y 2776-3021), acontezca un mínimo intervalo, el suficiente para que Batín tenga tiempo de percatarse del desasosiego que embarga y perturba al Duque, a Casandra y a Federico. El espacio, como en las piezas precedentes, tiende paulatinamente a la concentración: el primer cuadro del primer acto (vv. 1-233) transcurre en las calles de Ferrara, en las primeras horas de la noche de la víspera de la boda del Duque y Casandra; el segundo (vv. 234-651) traslada la acción de la noche a la mañana siguiente y de las calles de Ferrara a un bosque situado a mediado camino entre las ciudades de Ferrara y Mantua en donde acaece el encuentro de Casandra y Federico; el tercero (vv. 652-993) tiene lugar unas horas más tarde

[20] Véase también la excelente introducción de Muguruza Roca [2022: 591-619], en donde señala que «Lope hace algo más que ajustarse a las unidades de lugar y tiempo del clasicismo, puesto que logra que ese lugar y ese tiempo vengan casi a coincidir dentro y fuera de la obra [con su representación en el jardín del conde de Monterrey], convertida así, efectivamente, en "retrato de esta noche". Significativamente, el ajuste a ambas unidades acabará siendo prácticamente seña de identidad de la comedia de capa y espada» en adelante (Muguruza Roca, 2022: 607-608).

en una huerta o jardín a las afueras del palacio, en donde el Duque, Aurora y otros miembros de su corte, aguardan la llegada de Federico con Casandra; el segundo acto, que es un cuadro o movimiento escénico único (vv. 994-2030), y el tercero se desarrollan en el interior del palacio ducal (Muñoz Sánchez, 2023: 389-398).

La hermosa fea, cuya estructura dramática, dividida en nueve cuadros (I, vv. 1-128, 129-408, 409-558 y 559-902; II, 903-1520 y 1521-1844; III, 1845-2192, 2193-2570 y 2571-2783), analizaremos pormenorizadamente después, cumple la unidad de acción, al tiempo que presenta una fuerte compresión espacio-temporal, pues se desarrolla al completo en la corte del Ducado de Lorena, de forma singularmente notoria en el interior del palacio (en el primer acto alternan equilibradamente los espacios exteriores con los interiores, dos más dos; el segundo y el tercero transcurren dentro del palacio, salvo el primer cuadro del tercero que acontece primero, en el exterior, en un espacio itinerante, las calles que arriban a los jardines de palacio, y, después, en las rejas de los balcones que dan a ellos), en tres o cuatro jornadas, con un breve salto temporal entre el primer y el segundo acto.

El guante de doña Blanca es la pieza más clasicista de la serie, junto con *La noche de san Juan*, *La hermosa fea* y *El desprecio agradecido*, por cuanto ostenta una nítida unidad de acción, desarrollada en siete cuadros (I, vv. 1-310, 310-544 y 545-860; II, 861-1629 y 1630-1805; III, 1806-2131 y 2132-2763), y una marcada concentración espacio-temporal: toda la obra transcurre en el palacio real de Lisboa, en distintas estancias y en el jardín al que dan las habitaciones de doña Blanca, en tres jornadas consecutivas (la primera comprende el primer acto, la segunda, el segundo acto y el primer cuadro del tercero, y la tercera, el segundo cuadro del tercer acto).

El espacio de *¡Si no vieran las mujeres!* lo conforman dos lugares, el monte donde mora el duque Otavio con su hija Isabela en el exilio y la corte del emperador Otón, principalmente su palacio. El primer acto, que se divide en tres cuadros (vv. 1-266, 267-869 y 870-1014), transcurre en la tarde de un día hasta que anochece, en el monte alemán en que pasa su exilio el duque Otavio, al que ha ido el emperador Otón y su comitiva de caza, y, ya a la caída de la tarde, frente a la quinta del Duque. Los dos siguientes, en ese proceso de compresión de espacio y de lugares abiertos a cerrados, se trasladan a la corte del emperador; el segundo acto, que se desarrolla unos días después del primero, en los que el duque y su hija Isabela se han aposentado en la corte tras el perdón del emperador, se reparte equitativamente entre una sala del palacio imperial, en que tiene lugar el primer cuadro (vv. 1015-1462), y el interior de la casa del Duque, en que pasa el segundo (vv. 1463-2033), ambos dentro de la misma jornada. El tercer acto, que se inicia unos días después, transcurre en menos de veinticuatro horas entre la tarde de una jornada, su noche y la mañana de la siguiente, en el interior del palacio imperial (primer cuadro del tercer acto, vv. 2034-2220), en un espacio itinerante que transita por las calles de la corte hasta las rejas de la casa del duque Otavio (segundo cuadro, vv. 2221-2559), y en el interior del palacio imperial (tercer y último cuadro, vv. 2560-2971), donde acece el desenlace.

El desprecio agradecido cumple de forma notable las unidades de espacio y tiempo. Los dos primeros actos constituyen un *continuum* temporal desarrollado en seis cuadros que empiezan en la noche de un día en el jardín de la casa de don Alejandro, en el que, huyendo de una reyerta, se han colado don Bernardo y su criado Sancho, a la misma vez que arriban sus hijas Lisarda y Florela de vagar por el Paseo del Prado (I, vv. 1-286); pasa

después, en la misma noche, a un calle de Madrid en que Lucindo, hijo de don Alejandro y hermano de Lisarda y Florela, y su primo Otavio, que es el pretendiente de Lisarda, comentan la riña que ha sucedido a la entrada de la casa de Dorotea (vv. 287-404); la acción se traslada al despuntar el alba a la casa de don Alejandro, donde don Bernardo y Sancho han pasado la noche en el tocador de sus hijas y a donde van a pasar el resto el día (vv. 405-834); cuando llega la noche, Otavio y su criado Mendo, que han acompañado a Lucindo a su casa pues quieren rondarla para festejar a Lisarda, ven salir de ella a dos caballeros, que no son otros que don Bernardo y Sancho (vv. 835-978), a los que siguen y con los que tienen una trifulca (que queda entre bambalinas), como comentan, nada más arribar a su casa, a primera hora de la mañana siguiente, solo unos minutos antes de que lleguen a ella don Bernardo y Sancho, ignorantes de que Otavio y Mendo son los caballeros con los que han disputado (II, vv. 979-1346); unas horas después, la acción retorna a la casa de don Alejandro, en la que se juntan todos los personajes que protagonizan la comedia (vv. 1347-1920), pues la ceremonia de la boda entre Lisarda y Otavio está proyectada para esa noche. Entre el segundo y el tercer acto, pasan uno o dos días, por cuanto el enlace previsto ha tenido que ser retrasado por una indisposición súbita que ha postrado en cama a Lisarda. El acto tercero, conformado por tres cuadros, se desarrolla, dentro de la misma jornada, en la casa de don Alejandro (vv. 1922-2585), en una calle a las afueras de Madrid (vv. 2586-2677) y en la casa de don Alejandro (vv. 2678-2849), en donde se produce el desenlace.

Las bizarrías de Belisa presenta una acusada unidad de acción, pese a fundarse alrededor de las evoluciones de dos parejas de amantes contrariados (don Juan de Cardona y Lucinda, el conde Enrique y Belisa) que terminan por cruzarse y desposarse en el desenlace (Belisa y don Juan, el conde Enrique y Lucinda), en el que también participan Tello, criado de don Juan, y Finea, criada de Belisa. Respeta también la de lugar, ceñida a Madrid, aunque alternan los espacios interiores —la casa de Belisa, la de Lucinda y el palacio del Conde— y los exteriores —las calles del centro, en especial en la que se emplaza la casa de Lucinda, y el Soto del Manzanares. Y la de tiempo, si bien en cada entreacto se produce un salto temporal indeterminado, pero de breves días: el primer acto se desarrolla en poco más de veinticuatro horas; los otros dos, en cambio, en menos. El primer cuadro del primer acto (1-350) se desarrolla en la casa de Belisa, en un día sin determinar del mes mayo de 1633; el segundo (vv. 351-514), que sucede en las primeras horas de la noche, traslada la acción al exterior, a las calles céntricas de Madrid, que conforman un espacio itinerante o en movimiento, por las que transitan don Juan y Tello mientras arriban a la casa de Lucinda; el tercero (vv. 515-972) se desarrolla a la mañana siguiente al aire libre, en el famoso Soto del Manzanares, en donde se reúnen, de forma sutilmente orquestada los cuatro amantes: el conde Enrique introduce a Belisa, Belisa a don Juan, y don Juan a Lucinda, a la que da celos Belisa a petición del galán; después, se marchan todos. El primer cuadro del segundo acto (vv. 973-1325) tiene lugar unos días después («Señor don Juan, ¿sin verme tantos días?» [ed. E. García Santo-Tomás, v. 1145], le dice Belisa) en casa de Belisa; el segundo (vv. 1326-1554), en el mismo día, en el palacio del conde Enrique, a donde lo visita Lucinda; el tercero (vv. 1555-1870), de nuevo en casa de Belisa, siempre dentro de la misma jornada. El primer cuadro del tercer acto (vv. 1871-2086) comienza unos días después, en los que el plan ideado por Lucinda y el Conde no solo se ha puesto en ejecución, sino que ha dados sus primeros frutos, en el exterior de la casa de Lucinda;

en el segundo (vv. 2087-2518) la acción se traslada a la casa de Belisa, unas horas más tarde; el tercero (vv. 2519-2646) y el cuarto (vv. 2647-2764) tienen lugar al día siguiente, primero, en la mañana, en casa de Lucinda, unas horas después, en casa de Belisa, donde acaece el desenlace.

La acción de *La mayor virtud de un rey* se articula proporcionadamente alrededor de dos espacios, Lisboa, en concreto en el palacio real, y en la quinta del noble español don Sancho, padre de doña Sol y doña Leonor, y sus inmediaciones, durante los dos primeros actos, para decantarse, en el tercero, por el palacio real y el barrio de Belén situado a orillas del Tajo. El primer cuadro del primer acto (vv. 1-380) se desarrolla al amanecer en las calles de Lisboa que circundan el palacio real, a donde llegan, tras una ronda nocturna, el príncipe don Juan y su tocayo, don Juan de Castro, que está pesaroso porque se ha enamorado, yendo un día de caza al monte, de doña Sol, después de que el Rey le haya propuesto casarse con la condesa Teodora. El segundo cuadro (vv. 381-916) traslada la acción, unas horas después, a la quinta de don Sancho, quien se muestra contrariado por su situación, pues no ha conseguido el asilo esperado del Rey y teme por la reputación de sus hijas, porque ha visto merodear a un caballero repetidamente por la zona; se trata de don Juan de Castro que, acompañado del príncipe, las visita y requiebra a doña Sol, que le muestra inclinación. El primer cuadro del segundo acto (vv. 917-1110) comienza, en el palacio real, unas semanas después, en que la relación de don Juan y doña Sol ha ido progresando, tanto, que ha llegado a oídos de su prometida, la Condesa, que se queja ante el rey del repentino cambio de comportamiento de su prometido. Don Juan es consciente de la compleja situación en que se encuentra, entre el deber de obedecer al rey y la satisfacción de su deseo personal, entre el amor por concierto y el amor por predestinación. El segundo cuadro (vv. 1111-1466) devuelve la acción a la quinta de don Sancho, unas horas después; don Juan, acompañado del príncipe y de Nuño, tranquiliza a Sol, que ha caído presa de la melancolía al enterarse de su acuerdo matrimonial. De regreso de la quinta, el tercer cuadro (vv. 1467-1763) transcurre en el palacio real; Nuño, que cree que don Juan favorece al príncipe en contra de sus intereses con Leonor, se venga revelando a la Condesa la relación de don Juan con Sol, justo cuando llega él para solicitarle una demora de seis días en la celebración de la boda, cuya ceremonia estaba programada para esa misma noche. El cuarto cuadro (vv. 1764-1903) transcurre en las inmediaciones de la quinta, unas horas más tarde, pues don Juan, que ha recibido una carta de Sol en que le informa de que su padre ha decidido marcharse de Portugal a fin de resguardar la honra de sus hijas y por no haber recibido la ayuda del Rey, secuestra, enmascarado, a las dos hermanas. En el primer cuadro del tercer acto (vv. 1904-2059), que tiene lugar un día después en el palacio real, el Rey intercepta un billete en que don Sancho desafía a don Juan en venganza del rapto de sus hijas. El segundo cuadro (vv. 2060-2323) se desarrolla al día siguiente en Belén, donde don Sancho aguarda la llegada de su contrincante en una barca en el río, sin embargo es el Rey quien se persona; el noble español le refiere, entonces, lo sucedido y consigue que el monarca le prometa su ayuda y le garantice el cumplimiento de la ley, aunque ello suponga la detención del Príncipe y de don Juan. Los dos últimos cuadros (vv. 2324-2487 y 2488-2857) tienen el palacio real como escenario. El tercero, que transcurre mientras el Rey y don Sancho recorren el camino que separa Belén del palacio, se centra en la discusión que mantienen don Juan y Sol por el rapto y por cómo

solucionar el entuerto. El cuarto, que es el desenlace, continúa en el tiempo al anterior; al final, todo se resuelve favorablemente por la actuación benevolente de la condesa Teodora, pues, apiadada de Sol, libera a don Juan de su compromiso y concede que se case con la dama española.

Los once ensayos dramáticos de la fase del estilo tardío exhiben una elevada densidad de palabra independientemente de que sean dramas o comedias. Pues, en líneas generales, tienden a tener más monólogos y, sobre todo, en las conversaciones, discursos y parlamentos largos, a veces muy extensos; al mismo tiempo, son relativamente menores los pasajes de diálogo dramático efectivo, basados en vivaces réplicas y contrarréplicas. Como se desprende del repaso que hemos efectuado, su estructura dramática se cimienta en cuadros, que casi siempre constituyen movimientos escénicos marcadamente cerrados y autónomos, perfectamente delimitados por el tiempo y el espacio, que, en determinadas ocasiones, con cierta preferencia en el acto primero, sirven para modelizar oposiciones binarias uno más uno o dos más dos, del tipo fuera / dentro o exterior / interior, no exentas, en algunas piezas, de cierto simbolismo; verdaderos ejercicios de alarde en la construcción son los cuadros, que no son pocos, que coinciden con un acto. Puede que ello responda al proceso de dignificación generalizada que emprende Lope de Vega de su teatro desde el inicio de su tercera etapa dramática, en consonancia con sus intereses palaciegos y con la estética y los gustos cortesanos, que afecta de manera particular a la comedia, cuya jocosidad es más elegante e ingeniosa, más dependiente del enredo y el cambio de efecto, más ejemplar y edificante.

En esta misma dirección apunta el primor estilístico que rezuman los once ensayos, con numerosos pasajes de acusado lirismo y lenguaje cultista y con algún homenaje explícito a Góngora, como sucede en *No son todos ruiseñores*, cuyo título proviene del primer verso de una famosa letrilla del poeta cordobés de la que se cita el estribillo (vv. 2100-2106) y que «Góngora fue su autor» (v. 2110), y en *La boba para los otros y discreta para sí* con la descripción de la cueva en que vio la luz Diana, que remite a la de Polifemo[21], aunque, paradójicamente, no escasean en la serie las críticas al estilo enrevesado y oscuro de sus secuaces, entre los que se encuentran los jóvenes dramaturgos con Calderón a la cabeza, empezando por el amanecer «cultete» (v. 978) del inicio del segundo acto de *La boba para los otros*.

Lope, en estas piezas, en efecto, se deleita como nunca en la descripción de la naturaleza y los jardines, de los arroyuelos, las fuentes, las flores, los pajarillos y su canto, así como en el análisis de los sentimientos y las declaraciones de amor; valgan por todos el precioso encomio al campo, el placer y el descanso que proporciona a los hombres y a su

[21] «Hay una cueva solitaria y fiera, / bostezo obscuro de una parda roca, / que, porque el eco se quedase afuera, / forma de espinos, dientes a su boca; / de salobres carámbanos esfera, / de riscos altos la melena toca, / sudando charcos los abiertos poros / de roncas ranas desabridos coros» (ed. P. Casariego y A. Ulla Lorenzo, vv. 2591-2598). Compárese: «[...] Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca. / Guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña; / caliginoso lecho, el seno obscuro / ser de la negra noche nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves / gimiendo tristes y volando graves» (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Poesía selecta*, ed. A. Pérez Lasheras y J. M.ª Micó, vv. 31-40, pp. 228-229). Repárese en la estructura bimembre de los dos últimos versos de la descripción de la cueva de Diana, «sudando charcos los abiertos poros / de roncas ranas desabridos coros», que podría imitar los de la fábula de Góngora: «infame turba de nocturnas aves /gimiendo tristes y volando graves».

deslumbrante belleza que entona Alejandro cuando llega de caza a los montes de Urbino, en *La boba para los otros y discreta para sí* (vv. 623-650); la declaración de Federico a Casandra, instigada por ella («habla y no mueras callando»), en *El castigo sin venganza* (vv. 1502-1531), y la escena de su caída (vv. 1811-2030), que contiene el famoso mote glosado «*En fin, señora, me veo...*» (vv. 19111975), que bien podría constituir la cima de su dramaturgia, junto con el último viaje de don Alonso de Medina a Olmedo en una noche oscura repleta de malos presagios; o el relato de don Juan de Castro al príncipe Juan a propósito de su encuentro con Sol cuando bañaba sus cabellos en la fuente de un *locus amoenus*, en *La mayor virtud de un rey* (vv.148-312).

Empero, el aspecto quizás más llamativo es que, en su feliz disparidad, los once ensayos constituyen una suerte de universo literario; una constelación de temas, motivos y situaciones que se apuntan en uno y se desarrollan en otro o que son encarados de diferente modo de unos a otros; una urdimbre de hilos cruzados que vamos a destejer desde la óptica de *La hermosa fea*, pero que se podría realizar desde la perspectiva de cualquier otro. Pongamos un ejemplo: el motivo que precipita los acontecimientos y desencadena el desenlace en *La mayor virtud de un rey* lo constituye el rapto de las dos hijas de don Sancho que perpetra don Juan, enmascarado y con un arcabuz, en el cuarto cuadro del segundo acto, luego de que Sol le haya escrito para notificarle que su padre ha decidido retornar a Sevilla, con el propósito real de apartar a sus hijas de las tentaciones amorosas, y pedirle encarecidamente que vaya a despedirse de ella, «pues me parto / a morir por vuestra causa, / que viva este breve espacio» (vv. 1735-1737). Como es sabido, es probable que Lope estuviera dramatizando en este paso la fuga de su hija Antonia Clara con don Cristóbal Tenorio, un caballero de la Orden de Santiago y ayuda de cámara de Felipe IV que pertenecía al círculo más estrecho del conde-duque de Olivares, en agosto de 1634. Lo contaría seguro en clave poética en la égloga *Filis* (1635). Mas lo cierto es que el secuestro o la huida de una dama con su amado se reescriben desde otros enfoques en otras piezas coetáneas. Antes del robo de Sol por don Juan Castro había dramatizado la fuga de doña Leonor con don Juan Hurtado, azuzada por ella ante su inminente boda con don Bernardo, en *La noche de san Juan* (vv. 1711-1778), para la que no faltan, una vez puesta en práctica, paralelos clásicos:

> No fue Paris más contento
> a embarcarse para Troya
> con aquella griega joya
> que yo contigo me siento,
> no de aquel robo violento
> de Briseida y Hesión,
> Aquiles y Telamón,
> ni Saturno con Filira,
> ni Neso con Deyamira,
> ni con Medea Jasón (vv. 1820-1829).

En paralelo o justamente después que el rapto de *La mayor virtud de un rey* sucede el secuestro no consentido ni deseado de Sirena, de entre los brazos de su amado Alcino, por parte de Cupido, que deja el señuelo de una fuente en su lugar como si hubiera sufrido una súbita transformación, mientras que la porta consigo a su palacio, en *El Amor*

enamorado (2486-2603)[22]. Son, en efecto, tres perspectivas, tres posibilidades de un mismo suceso, en que varía el grado de involucración de la dama, la motivación de los raptores y el hecho que lo ocasiona.

A ellas se podría agregar el intento de fuga de Milán que proyectan don Carlos e Isabela, acompañados por Otavia, la hermana de ella, y sus criados Roberto y Silvia, para poner tierra de por medio ante las pretensiones matrimoniales del Duque y de su hermano Rugero con ella, en *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido* (1378-1504 y 1581-1814), que, recordemos, fue redactada en 1629 y estrenada en enero de 1630, es decir, en el límite temporal de la fase del estilo tardío. Un intento de fuga que finalmente se aborta en el momento mismo en que lo estaban poniendo en ejecución, por lo que constituye una variación con relación a la huida de Leonor y don Juan Hurtado, en *La noche de san Juan*. No obstante, don Carlos, como don Juan, excusa el rapto consentido echando mano de la tradición clásica:

> Robó a Arïadna Teseo
> y a Filomena Tereo,
> aunque de crüel culpado;
> robó a Medea Jasón,
> Paris a Elena, gran fuego
> de Troya, a Briseida el griego,
> a Tegmesa Telamón,
> Rómulo a tantas sabinas
> como refiere su historia
> y de algún robo hay memoria
> aun en las letras divinas.
> Pues bien, ¿no tendré disculpa? (ed. A. Madroñal, vv. 1598-1609).

Y, al margen de la producción dramática, *La Gatomaquia* (1634), en donde acaece el robo de Zapaquilda por uno de sus dos galanes pretendientes, Marramaquiz, cuando estaba a punto de desposarse con el otro, Micifuf, luego de que su padre, Ferrato o Ferramoto, hubiera cerrado un acuerdo matrimonial con él.

En fin, en poco más de cinco años Lope de Vega abordó el motivo del rapto de la amada en cuatro de las doce obras de teatro que escribió, en *La Gatomaquia* y en la égloga *Filis*, siempre desde diversos ángulos y tratamientos.

La hermosa fea, como suele ser habitual en la *Comedia nueva*, comienza *in medias res*, en el momento en que el príncipe Ricardo de Polonia acaba de ver, embozado y de secreto, a la duquesa Estela, de la que se enamora perdidamente, cuando se encuentra de paso por el Ducado de Lorena, aunque ha acudido a él movido por la fama de la belleza sin parangón de ella. De resultas, decide quedarse de incógnito con el propósito de seducir a la Duquesa, pese a que ella es igual o aún más conocida por su distante altanería y su

[22] Precisa señalar que el robo de Cupido se corresponde con el motivo de la boda estorbada que Lope de Vega recreó en varias piezas a lo largo de su trayectoria dramática, como hemos estudiado en otra ocasión (Muñoz Sánchez, 2018). Semejante al de Cupido —aunque no agrede sexualmente a Sirena— son los raptos y las violaciones de la molinera Laura por Carlos, en *La quinta de Florencia* (h. 1600), de Laurencia por el comendador Fernán Gómez, en *Fuenteovejuna* (1612-1614) y de Elvira por don Tello, en *El mejor alcalde, el rey* (1620-1623). De modo, que, aunque el rapto de una dama se disemina a lo largo de la producción dramática de Lope de Vega, tiende a concentrarse y a diversificarse en la fase del estilo tardío.

implacable esquivez. Este motivo, el del foráneo que detiene su andadura en un palacio, una corte o una ciudad persuadido por la beldad de una dama, se desgrana, como veremos después, en uno de los referentes intertextuales principales de la comedia, la línea de acción de don Antonio, doña Serafina y doña Juana de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, así como en *No son todos ruiseñores*. Don Juan de Peralta, en efecto, que va enrolado en la comitiva que acompaña a María de Austria en su viaje a Viena, aunque su destino personal es Italia, decide quedarse en Barcelona luego de haberse prendado de una dama, Leonarda, en la marina de la ciudad, porque «donde se tiene amor, / allí es la patria del alma» (ed. I. García Aguilar, vv. 725-726).

Naturalmente, hay otros muchos galanes que se quedan por amor en un lugar que no es el suyo, basta con pensar en el don Alonso de *El caballero de Olmedo* y, en esta fase del estilo tardío, en el Alejandro de *La boba para los otros y discreta para sí*, en el don Bernardo de *El desprecio agradecido* y en el don Juan de Cardona de *Las bizarrías de Belisa*. Pero don Juan Peralta, como el príncipe Ricardo, que se convierte en secretario de sí mismo, está dispuesto a rebajar su condición social y tornarse en hortelano, con el nombre fingido de Pedro, para estar cerca de su amada. Lope seguramente está rindiendo un homenaje a la *Tragicomedia de don Duardos* (h. 1522), de Gil Vicente, y tal vez a la novela de «Ozmín y Daraja», interpolada en la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, con un motivo, el jardinero fingido, que había usado en otras ocasiones —en *El soldado amante* 1593-1595, *Los Ponce de Barcelona* (1610-1612), *El abanillo* (h. 1615), *Los ramilletes de Madrid* (1615), *Al pasar del arroyo* (1615) y *El hombre por su palabra* (1614-1615)[23]—; si bien la combinación de los dos motivos, por mucho que la circunstancias sean divergentes, hermanan, aunque vagamente, las dos piezas.

El propósito que mueve al príncipe Ricardo es doble: por un lado, conquistar el amor de la Duquesa; por el otro, doblegar su altivez y, con ello, infligirle una lección. En el único soneto de *La hermosa fea* (vv. 2261-2274), Estela, en soliloquio, analiza su flamante condición de dama enamorada («¿Soy yo por dicha, pensamiento mío, / la que jamás rindió su pensamiento?»); más adelante, en el desenlace, no le queda más remedio que asumir la victoria del Príncipe sobre su vanidoso carácter y la enseñanza aneja. Tanto es así, que podría suscribir las reflexiones que Belisa, otra dama esquiva, le comenta a su amiga Celia:

> Nací con inclinación
> a todo amor tan contraria,
> que no pensé que en mi vida
> a querer la sujetara
> discreción y gentileza;
> pero no hay soberbia humana
> sin contradicción divina.
> Fundé mi loca arrogancia
> en que no hubiese mujer
> que no rindiese las armas
> a mi libre entendimiento;
> y estoy tan desengañada,
> que no solo amor castiga

[23] Véase Trambaioli [2012] y, de forma general, Roso Díaz [2002: 75-96].

con tantas celosas ansias
mi libertad, pero ha hecho
que se burle la ignorancia
de mi altiva presunción (ed. E. García Santo-Tomás, vv. 2653-2669)

De caza con sus cortesanos más allegados, el emperador Otón, en *¡Si no vieran las mujeres!*, pregunta a cada uno si siente amor y Federico, su privado y enamorado de Isabela, le responde, mintiéndole para proteger a su amada, que no. El emperador, entonces, le reprehende severamente («¿Tú no sabes, Federico, / que desde el hombre primero, / es Amor rey de los hombres? [vv. 487-489]; «Creo / que hombre que no sabe amar / no sabrá servir; y aun pienso / que no puede ser leal, / ni valiente, ni discreto» [vv. 522-526]), le recuerda que Aristóteles aseveró «que el solo era dios o bestia» (v. 535) y le conmina a que busque una dama a quien servir y amar. Ya solo en el escenario, Otón recita un soneto en cuyos primeros versos insiste en la misma idea:

Quien no sabe de amor viva entre fieras,
quien no ha querido bien fieras espante;
o si es Narciso, de sí mismo amante,
retrátese en las aguas lisonjeras.
Quien en las flores de su edad primeras
se niega a Amor, no es hombre, que es diamante (vv. 563-568).

Sucede que tanto en el pensamiento filográfico de Lope de Vega como en la cosmovisión de la época el amor se concebía como un principio cosmológico fundamental, como un vínculo o *syndesmos* que mantiene unido al universo y preserva su funcionamiento, tal y como comentan Juana y Mendo, filósofos de aldea, en *La mayor virtud de un rey*:

JUANA Hizo la naturaleza
para conservar el mundo
este amor.
MENDO Y fue discreta
la naturaleza, Juana,
en hacer esa conserva
de las hembras y los machos.
JUANA Fue justa correspondencia (vv. 906-912).

De modo que postularse contra el amor y el matrimonio comporta contravenir, además del orden social, las leyes de la naturaleza que gobiernan el macro y el microcosmos o el pequeño mundo del hombre. Volveremos sobre ello al abordar el ciclo de comedias del «desdén, con el desdén».

En *La hermosa fea*, el príncipe Ricardo puede llevar a cabo el ardid de convertirse en su propio secretario con el nombre ficticio de Lauro, a fin de acercarse a la duquesa Estela con una identidad fingida y poder ir poco a poco cautivándola, minando su displicencia en el amor, porque ha arribado de incógnito a Lorena y no se ha dejado ver, esto es, por su anonimidad. Lo cual genera una enorme curiosidad en ella por conocerlo, tanto más por la fama que tiene de ser un «nuevo Adonis Marte / por talle y por valentía» (vv. 150-151). Así lo comenta con su prima y confidente Celia en una conversación que

deriva hacia la —supuesta— curiosidad congénita de la mujer: «El privar a una mujer —dice la Duquesa— / de lo que desea ver / bien sabes tú, Celia mía, /que aumenta más su deseo» (vv. 170-173). A lo que Celia responde poniendo, de forma velada, el ejemplo de la anécdota de la matrona romana Macrina, mujer del cónsul Tito Manlio Torcuato, que se pasó once años sin salir de su casa y que, estando su marido en la guerra y ella embarazada, cuando los mauritanos llevaron a Roma un monóculo –un monstruo con forma de hombre de una sola pierna que se desplazaba a gran velocidad– que habían encontrado en Egipto, sintió tanto deseo de asomarse a la ventana para verlo pasar que, al no hacerlo, murió de antojo: «Así murió la romana, / por no ver por su ventana / pasar aquel monstruo feo» (vv. 174-176). Pues bien, resulta que esta misma historia se la pone como ejemplo Flora a Isabela en *¡Si ni vieran las mujeres!*: «Malparió cierta romana / con el deseo de ver / un monstruo, y no se atrever / a llegar a la ventana» (ed. J. Cano Navarro, vv. 223-226). Y lo hace justo a continuación de decirle que no es apropiado impedir el deseo de ver de una mujer, porque no solo aviva su curiosidad, sino que es un legado recibido de Eva, que se atrevió a comer el fruto del árbol del bien y del mal, por culpa de la prohibición, y de Pandora, que no pudo reprimir su anhelo de fisgar el contenido de la caja que contenía todos los males: «No es nueva la condición, / que nos viene por herencia: / la primer desobediencia / nació de la privación» (vv. 219-222). En efecto, como reza el título, el tema principal de *¡Si no vieran las mujeres!* lo constituye la curiosidad femenina, cuya interdicción, el hecho de que Federico, más que le pida, le imponga a Isabela que se esconda del emperador Otón, pues tiene miedo de que, si la ve, se enamore caprichosamente de ella y se la arrebate, es el origen de todos los conflictos, infortunios y malentendidos de la comedia: «No es justo / que quiera quitarme el ver, / si en baja o en noble mujer / es naturaleza su gusto. / [...] / Yo, Flora, tengo de ver / al césar, si bien será / disfrazada. / [...] ¡O ver, o no ser mujer!» (vv. 235-238, 247-249 y 250)[24].

Joan Oleza [2003] ha destacado el acentuado protagonismo que adquieren los personajes femeninos en los últimos ensayos dramáticos de Lope de Vega. Y Leonarda, en *No son todos ruiseñores*; Diana, en *La boba para los otros y discreta para sí*; doña Leonor y doña Blanca, en *La noche de san Juan*; Casandra, en *El castigo sin venganza*; Estela, en *La hermosa fea*; Blanca, en *El guante de doña Blanca*; Isabela, en *¡Si no vieran las mujeres!*; Lisarda y Florela, en *El desprecio agradecido*; Sol, en *la mayor virtud de un rey*; y Belisa, en *Las bizarrías de Belisa*, lo corroboran con creces. Ha ponderado (Oleza, 2003: 275) la asombrada atención que presta el dramaturgo a sus evoluciones internas a lo largo de las piezas que protagonizan, pues «no son únicamente heroínas del amor, sino a la vez heroínas de la inteligencia (...) de la acción y de la libertad», de la rebeldía y de la lucha a brazo partido de la consecución de sus objetivos y su felicidad, aunque tengan que perecer en el intento; quizás porque detrás de cada una late Marta de Nevares y su deslumbramiento por ella como mujer. Y se ha percatado (Oleza, 2003: 269) del esmero y el cuidado con que introduce a los otros personajes, en calidad de intermediarios, y al espectador o lector «en el interior de los hogares, en el espacio doméstico a la vez que íntimo de las damas (algunas de ellas percibidas con fascinada contemplación por Lope)».

[24] Marta Villarino [2010: 3] ha relacionado el título y el tema de la comedia con la fábula de Psique y Cupido que Apuleyo insertó en *El asno de oro*. Sobre la proyección del cuento en el Siglo de Oro a partir de la contemplación de un cuerpo yacente, véase Muñoz Sánchez [2019].

Así sucede, en efecto, en *La hermosa fea*, cuando Julio describe para su señor, el príncipe Ricardo, y Otavio, caballero de Lorena y amigo del Príncipe, el modo en que ha encontrado a la Duquesa, vestida con ropa íntima, sentada en su escritorio, alumbrada por una vela, en su recámara, antes de salir a recibirlos a las rejas del jardín:

> Pintarte la majestad
> de aquella divina fea
> es ofender su hermosura.
> Detrás de un bufete estaba,
> que luz a dos luces daba
> con su luz hermosa y pura.
> Allí estaban por despojos
> tus amorosas porfías
> y corridas las bujías
> de que alumbraban sus ojos.
> La ropa de levantar
> era de este sol esfera,
> mas mejor lo pareciera
> para ropa de acostar;
> el faldellín en que había
> quedado aquel cuerpo hermoso
> era telliz venturoso
> del alba en que sale el día (vv. 1933-1950).

Es probable que Lope de Vega tuviera en mente, a la hora de escribir esta descripción, el pasaje final del segundo acto *La dama duende* (vv. 2031-2060), de Calderón de la Barca, en que doña Ángela se sienta, ignorante de que don Manuel y Cosme están en la estancia, a escribir con la luz de una linterna que pone en un candelabro, para sorpresa y deleite de sus contempladores, en especial de don Manuel.

Así sucede en *¡Si no vieran las mujeres!*, cuando Trsitán regresa al palacio imperial de la casa en que se han instalado el duque Otavio e Isabela tras la condonación de la pena del exilio por el emperador. No solo le describe a Federico las riquezas del nuevo hogar y las lágrimas y las quejas de Isabela porque su galán ya no la visita, sino sobre todo el modo precipitado en que salió a recibirle al darse cuenta de que había llegado el criado de su amado:

> ¿Cómo piensas que venía?
> El cabello en una mano,
> y en otra el peine, que en vano
> pensaba ser celosía
> del sol de sus bellos ojos.
> Y así como me abrazó,
> todo el hombro me vistió
> de aquellos rizos despojos.
> Celebré mucho el favor,
> y el verme, aunque era postiza,
> con una muceta riza
> de peregrino de amor.
> Entraba el sol por la reja,
> como envidioso, al soslayo:
> que bien diera el mayor rayo

por tan hermosa guedeja.
Así me llevó al estrado
preso en tan dulce prisión,
que el césar con el tusón
no va tan bien adornado.
Sentose y hizo que Flora
me llegase una almohada.
Repliqué: «No importa nada»,
y senteme de señora (vv. 1186-1208).

Así sucede también en *El desprecio agradecido*, cuando don Bernardo y Sancho, que, huyendo, se ha colado en su jardín, contemplan, embelesados, a Lisarda y Florela, que recién acaban de arribar a su casa del Prado, quitarse la ropa de calle y los complementos, ayudadas por su criada Inés, mientras comentan las incidencias del paseo, hasta que se le cae un broquel a Sancho y son descubiertos (vv. 29-107). Después de explicarse, las damas aceptan, pues no les queda otro remedio, que el caballero y su criado pasen la noche escondidos en una estancia que cierran con llave. Cuando se levantan a la mañana siguiente, don Bernardo, que ha venido a Madrid desde Sevilla en seguimiento de una dama, Dorotea, de la que estaba enamorado, le asegura a Sancho que ya la aborrece porque ama a Lisarda: «¡Con qué gracia se quitaba / las rosas de los cabellos / con el marfil de las manos, / y las joyas, que poniendo / iba en aquel azafate! / ¡Qué airoso talle, qué cuerpo! / Cuando se quitó la ropa, / quedó como un ángel bello / en el almilla» (ed. J. Cano Navarro, vv. 473-481), y se lastima de que no pudo ver más por su culpa, pues, cuando estaba a punto de quitarse el manteo, se le cayó el broquel. Sancho, que se disculpa con un gracioso chiste, le comenta a su señor que la habitación en que los han escondido no es sino el tocador:

Por todo este gabinete,
o tocador, que así creo
que se llama en Francia adonde
tienen las damas su espejo
y aderezo de matar,
porque sus blancos aceros,
broqueles, rodelas, jacos,
son las rosas de Toledo,
los jazmines del Gran Turco,
los moldes y otros enredos...
Aunque ya quiero callar,
que no meterme profeso
en lo que introduce el uso,
o sea malo o sea bueno (vv. 507-520).

Y así sucede en *Las bizarrías de Belisa*, aunque vira el prisma, y es ahora el cuarto del galán el que es digno de observación. Belisa, que analiza en un bellísimo soliloquio su situación de dama golpeada inesperadamente por la pasión puesta en comparación con una nave engalanada que sale al mar despreocupada del rigor de la fortuna, un árbol temprano que florece en primavera ajeno a los rigores del invierno y un nido repleto de pajarillos confiado ciegamente en la bondad del pastor, recibe a Fenisa, su criada, que viene de llevar un billete a don Juan, y le refiere los pormenores de la visita. Lo primero que le

cuenta es lo mucho que le ha costado dar con la casa de don Juan en Madrid; después, la reacción de él al recibir la misiva y su generosidad, pues, pese a su pobreza, le ha dado un doblón de a cuatro de oro; y, por último, cómo estaba don Juan en su casa: con «un gabancillo leonado», en señal de su melancolía; con bigotera, indicador de la masculinidad del galán; sin montera, esto es, con el pelo suelto, a la moda masculina del momento; y cómo era su cuarto: una cama de raso con pabellón y cubierta con un tafetán, «baúles, trastos / de casa, ajuar de mozos: / libros, guitarra, ante, casco / y un broquel en un rincón» (1033-1122). Ni que decir se tiene que la recreación de Finea de la visita a la casa de don Juan es deudora de la primera entrada de doña Ángela e Isabel, su criada, al aposento de don Manuel, en *La dama duende* (vv. 781-892); en la que, tras examinar el cuarto del huésped, se les ocurre examinar asimismo el contenido de sus maletas, por lo cual empiezan a sacar varias pertenencias de don Manuel (los instrumentos para rizar el copete y los bigotes, la ropa blanca, la horma de los zapatos...). Se trata, cierto, de una secuencia de excelso erotismo fetichista, en que la dama duende registra las maletas de don Manuel, huele su ropa blanca, la manosea, saca sus instrumentos para rizar el copete y los bigotes, un peine, una escobilla, la horma de su zapato, hurga en sus papeles, encuentra el retrato de una dama que despierta su curiosidad y sus celos. Otro momento extraordinario de la última comedia urbana que escribió Lope, que constituye una secuencia paralela de la citada, es cuando Belisa recibe en su casa a Tello, el criado de don Juan, que trae consigo unas joyas de parte de su señor para ella como tributo a un soneto escrito por ella: «¿Hay tan alta bizarría? / ¡Que una señora componga / tales versos!» (vv. 1571-1573), dijo al leerlo, según refiere Tello, y se fueron a la Puerta de Guadalajara en busca del premio apropiado: «Fuimos a la insigne Puerta / que guarda la cara nombran, / sepultura de oro y seda, / de tantos cofres langosta, / y para el fénix Belisa, / fénix de diamantes compra» (vv. 1583-1588). Belisa recita el soneto delante del criado y este alaba su calidad, lo que supone una ponderación de la mujer discreta frente a la necia, que es una constante en la comedia, para después recitar él una silva cómica.

El emperador Otón, en *¡Si no vieran las mujeres!*, les plantea a sus cortesanos una pregunta («¿Cuál es la mayor / pasión que tenemos / los hombres naturalmente?» [vv. 363-365]), que, tras la respuesta de Federico («Son la ira y el amor» [v. 367]), se convierte en un debate, en una suerte de *quaestio comparativa*, entre las dos. Federico declara que tiene «la ira por más pasión, / de quien los sabios dijeron / que era una breve locura / que ciega el entendimiento» (vv. 369-372). Otón, sin embargo, sostiene «que es mayor pasión amor» porque «aspira en el alma a lo eterno» y, al contrario que la ira, que es breve, es más perdurable, pues «sabemos / que puede durar, después / de ejecutado el deseo, / toda la vida del hombre» (vv. 373-389). Un razonamiento hasta cierto parecido se encuentra en *El desprecio agradecido*, cuando don Bernardo visita a Otavio y le refiere los sucesos que le han acaecido en Madrid desde que ha llegado de Sevilla y, al ser preguntado por el cambio de amor que ha experimentado entre la dama a la que amaba —Dorotea— y de la que se ha prendado —Lisarda—, contesta lo siguiente a propósito del amor, la ira y el desprecio a una mujer:

> Vuélvese el amor, Otavio,
> en ira con el agravio,

y en la venganza la ira,
pero no hay mayor venganza
del agravio del discreto,
que mudar a otro sujeto
el amor y la esperanza.
Que en sabiendo esta mudanza
la dama que fue querida,
envidiosa y ofendida
suele volver a querer,
que no hay pesar en mujer
como verse aborrecida» (vv. 1252-1264).

El «desdén, con el desdén» constituye, ciertamente, el punto de partida de la artimaña que proyecta el príncipe Ricardo, en *La hermosa fea*, para rendir a la duquesa Estela. Su plan consiste en hacerle llegar de manera indirecta, a través de Julio, su criado, quien se lo revela en aparte a Celia, confidente de la Duquesa, para que ella se lo transmita después, que le ha parecido fea y que, en consecuencia, ha decidido no parar en su corte y presentarle sus respetos sino continuar su camino a España. El resultado es el esperado: la Duquesa se siente ofendida en lo más íntimo y, presa de una ira creciente, planea su venganza. Sucede, no obstante, que cuando recibe a Ricardo bajo la apariencia fingida de Lauro y lo alberga como secretario personal, se enamora de él, y, a partir de entonces, su comportamiento, como el de la condesa de Belflor, en *El perro del hortelano*, entre el amor y el honor, se balancea entre la ira transformada en venganza y el amor, o sea, entre las dos mayores pasiones «que tenemos / los hombres naturalmente».

El plan de venganza de la duquesa Estela estriba en enamorar al príncipe Ricardo, llevarle hasta el altar y allí, delante de todos, despreciarlo y desposarse con Lauro, su antiguo secretario y ahora servidor de ella. Lo que no termina de cumplir, aun teniendo todo preparado, porque, en la anagnórisis final, Ricardo, a quien nunca ha podido ver como tal, le revela que él y Lauro son la misma persona, y también porque el amor, que es la pasión más duradera y aspira a lo eterno, triunfa sobre la venganza. Dicho lo cual, lo más sorprendente es que Lope escribió la vindicación de la Duquesa en el desenlace de *El desprecio agradecido*, pues Otavio, que ha ido progresivamente advirtiendo que Lisarda, su prometida, no lo ama y que, si se casa con él, lo hace por obediencia a su padre y respeto al acuerdo contraído, decide despreciarla en el altar por el agravio recibido, facilitando con ello que ella se pueda terminar desposando con don Bernardo:

Yo soy
quien te ha querido y servido,
como sabes.
[...]
Pues yo soy agora el mismo
que no te desprecio y te dejo;
que este desprecio es debido
al tuyo, que en este tiempo,
ingrata a tantos servicios,
a tanto amor y deseo,
quisiste al mayor amigo

que tuve, y por mi desdicha
Lisarda a tu casa vino.
Aguardé, para vengarme,
a término tan preciso
que fuese mi libertad
de tu desprecio castigo.
Con esta resolución,
que te cases te permito
con quien quisieres (vv. 2774-2789).

Y la reescribió desde otro plano, en *La mayor virtud de un rey*, por cuanto la condesa Teodora, que había declarado no dolerse de la situación de su prometido y que prefería verlo arrestado y muerto antes que desposado con una mujer más bella que ella, termina por apiadarse de Sol, por lo que libera a don Juan de su compromiso marital, suplica al rey que los case, «y mi venganza / será ser yo su madrina» (vv. 2829-2830). En todo caso, el lazo de *La hermosa fea* es mayor con *El desprecio agradecido*, y no solo porque coincida el proyecto de resarcimiento de la Duquesa con el desaire en el altar de Otavio, sino también porque el título de las dos comedias es un oxímoron.

LA HERMOSA FEA Y LA INTERTEXTUALIDAD

A finales de la primavera o inicios del verano de 1627 —la Suma de la tasa y la Fe de erratas están fechadas el 7 de junio—, el escribano y notario del Santo Oficio Juan Izquierdo de Piña (*c.* 1566-1643) entrega a la curiosidad del lector la colección de ficciones *Varias fortunas*, impreso en Madrid, en el taller de Juan González. El volumen consta de cinco textos, cuatro novelas cortas —*Varias fortunas de don Antonio Mendoza*, *Fortunas del segundo Orlando*, *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia* y *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo, rey de Inglaterra*— y la *Comedia de las fortunas del príncipe de Polonia*. De los que la tercera novela, *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia*, constituye el principal referente intertextual de *La hermosa fea*, cuya composición, aunque carecemos de soporte documental que lo avale, podría ser un pequeño homenaje a uno de los amigos íntimos más queridos de Lope de Vega[25].

La relación de Juan de Piña y Lope se remonta probablemente a comienzos de la década de 1590 o un poco antes y perduraría a lo largo de toda su singladura. La primera manifestación pública de su amistad de que tengamos constancia se registra en 1599 en los paratextos del *Isidro*, en los que el notario conquense participó con una décima, aunque parece ser que actuó como escribano y fedatario en su matrimonio con Juana de Guardo en 1598, según sostiene Lope en su último testamento, redactado el 26 de agosto de 1635 (Rennert y Castro, 1968: 398). Después escribiría otros poemas liminares para *La hermosura de Angélica*, la edición suelta de las *Rimas*, los *Pastores de Belén* y las *Rimas sacras*, y, a la muerte de Lope, a quien acompañó en sus últimas horas (Rennert y Castro, 1968: 328-329), le dedicó dos sentidos poemas, un romance y un soneto, que Juan Pérez de Montalbán incluyó en la *Fama póstuma* (1636); el romance lo encabezó con la leyenda

[25] Sobre la figura de Jua de Piña y su relación con Lope de Vega, véase Fernández [2010], Carreño [2021] y Moreno Prieto [2021: 16-24].

«De Juan de Piña, su mayor y más antiguo amigo, de la vida a la muerte» (Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, p. 168). Lope de Vega, por su parte, le dedicó unas redondillas en *El peregrino en su patria*, donde lo señala como «su mayor amigo» (ed. J. González-Barrera, p. 135); le mencionó en el elenco de ingenios de la *Jerusalén conquistada* (libro XIX, estrofa 92, p. 791); a su hijo Jacinto, que fue su ahijado, le dedicó la comedia *El desposorio encubierto*, incluida en la *Parte XIII*, que vio la luz en 1620; le dirigió a él la comedia *El dómine Lucas*, en cuyo encabezamiento lo vuelve a tachar de «su mayor amigo», y, a su hija Ana, *El hidalgo Bencerraje*, ambas publicadas en la *Parte XVII* en 1621; en *La Filomena* le destinó dos sonetos y una silva consecutivos (*Obras poéticas*, pp. 908-913); lo citó elogiosamente en *El laurel de Apolo* (silva I, vv. 682-689, pp. 180-181); lo trae a colación en varias de las cartas al duque de Sessa de su epistolario (cartas 33, 198, 205, 228 —donde dice haber comido en su casa— y 298); y, en el primer testamento que redactó, fechado el 4 de febrero de 1627, le lega parte de su biblioteca: «A Joan de Piña, mi grande y antiguo amigo, por saver quánto se ocupa en la lection de libros curiosos el tiempo que le sobra de su exercicio, quiero que se le den cincuenta libros de mi estudio, y le ruego que crea de mí que quisiera que fueran otras tantas joyas de diamantes, pero piedras preciosas son los libros» (Rennert y Castro, 1968: 396).

Juan de Piña, en su novela, cuenta la historia de la caída simbólica de Leonor Esforcia, duquesa de Milán, mujer esquiva y altanera, asociada al mito de Diana, que refulge por su singular belleza tanto como por su contumaz desprecio al género masculino, en la línea de heroínas de Lope como doña Juana de la Cerda de *Los milagros del desprecio*, y la princesa Laura de *La vengadora de las mujeres*, pues «estudiaba a valientes desvelos cómo aborrecer los hombres, causa de aborrecerlos a todos» (ed. M.ª J. Moreno Prieto, p. 185). Llegada la noticia de su beldad al príncipe Ricardo de Polonia, decide venir a Milán de incógnito para verla. Al hacerlo y quedarse prendado de ella, descarta, consciente de su condición, el cortejo cortés y pergeña una traza para conquistarla: hará difundir la noticia de que le ha parecido fea y, entretanto, permanecerá oculto en la casa del caballero lombardo Guillermo, su amigo y confidente. Cuando la fama pregona el parecer del heredero de Polonia, la Duquesa, herida en lo más hondo de su orgullo, sucumbe a la melancolía y el delirio, hasta el punto de representar con su prima, la condesa Porcia, a la que viste con el mismo atuendo que supuestamente lucía el príncipe el día que la vio, una curiosa escena de duelo verbal entre ella y Ricardo, de la que resulta su enamoramiento de él: «La condesa pasó por esta injuria con fianza en el tiempo, en el amor de ver a la duquesa rendida, enamorada, perdida por Ricardo, que asomos había tenido de presumirlo en la belleza y hermosura que encarecía en el príncipe y en el grave castigo que sabía hacer el amor de iguales desprecios» (p. 191). Lo que no frena que después incurra en el desafuero y la injusticia y se convierta en una gobernante no menos déspota que cruel, capaz de ordenar, en venganza de su oprobio, la muerte de todos los hombres que intenten seducir a mujeres, poniendo en peligro el bienestar del Ducado.

Guillermo, mientras tanto, pone en ejecución otra estrategia ideada por Ricardo para seducir a la Duquesa, que consiste en denunciar al secretario del príncipe, cuya identidad adopta de forma fingida Ricardo con su mismo nombre, por haber sustraído unas joyas al príncipe de Hungría y haberse escondido en una quinta de Milán. Allí es apresado por un capitán de campaña amigo de Guillermo y llevado ante Leonor, a quien

no solo le parece un discreto y gallardo galán, sino que, al saber que es criado del príncipe de Polonia, decide encarcelarlo, en vez de castigarlo con la pena capital por el hurto.

Unos días más tarde, la Duquesa hace una audiencia en la prisión con el propósito de, entre a otros presos, liberar a Ricardo. Se trata de una escena que figura en otras comedias de Lope de Vega del ciclo de una dama noble enamorada de un servidor, como *Las burlas de amor* y *El silencio agradecido*. Durante la entrevista, el secretario le refiere a la Duquesa que Ricardo partió de Polonia con el único y real propósito de verla a ella, habida cuenta de la noticia que tenía de «su rara beldad, ingenio y gobierno», y que, cuando la vio aquel día en su carro, quedó completamente admirado de «su rara belleza, donaire y gracia», tanto, que le dijo: «La luna es fea con tan celestial hermosura. Estoy sin alma, Ricardo, muero dichoso» (p. 198). De modo que Ricardo, haciendo de secretario de sí mismo, le aclara a Leonor, que ya está completamente rendida, que no la tuvo por fea, sino que se lo dijo a la luna en comparación con ella. Le cuenta también que, después de haberla visto, «al punto partió como el viento a Polonia a dar cuenta al rey de su amor y de la diosa que adora en vuestra alteza, más cazadora de las almas que de las fieras» (p. 199).

De resultas de la conversación, la Duquesa se enzarza en un duro combate intramuros de su ciudadela para dar rienda suelta a su amor, a su mutación de carácter de despreciadora y vilipendiadora a adoradora de los hombres. Como sea, le cuenta a Porcia el amor que la embarga por Ricardo, aunque las dos sospechan que el secretario y el príncipe son en realidad la misma persona. De hecho, Porcia se entrevista con él a tal propósito, confirmando su presunción. Para salir de dudas, la Duquesa envía a Guillermo a Polonia a por un retrato del príncipe.

Mientras tanto, en palacio, la Duquesa y el secretario se galantean mutuamente; ella simula un día una caída para que él la levante del suelo dándole la mano, en señal del futuro matrimonio: «Alguna vez se dejó caer del chapín de Leonor, viendo el lucero más cercano al día, el de Venus en la noche a Ricardo que cortés, galán, enamorado y no atrevido; que las señoras Angélicas ponen gorro a los Medoros más Adonis. No perdía tiempo, dándola el brazo y la mano, buen principio a fin de matrimonio» (pp. 205-206). Una argucia que Juan de Piña podría haber tomado de *El perro del hortelano* o, en su defecto, de otras comedias de Lope en que aparece, como en *El perseguido*, *El acero de Madrid* o *La dama boba*, así como de obras de otros ingenios, como *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina.

Aunque hay más enredos —como la propuesta matrimonial que recibe la Duquesa del rey don Jaime de Nápoles, que acelera los acontecimientos—, un día el secretario, coincidiendo con la llegada de Guillermo de Polonia con el retrato del Príncipe, le dice que Ricardo está de secreto ya en Milán y que desea verla. Leonor y Porcia se quedan admiradas del parecido que hay entre el retratado y el secretario, hasta que Guillermo les confiesa la verdad: que, en efecto, son el mismo. Entra, entonces, el Príncipe y le pide, al tiempo que disculpas, la mano de esposa.

De *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia*, Lope tomó la idea general del argumento, aunque introdujo sensibles modificaciones: suprimió, por ejemplo, el pasaje de la escenificación teatral en que Porcia se disfraza de Ricardo y rinde a la Duquesa, la tan sangrienta como arbitraria venganza de los hombres que emprende Leonor, el encarcelamiento de Ricardo y la consecuente visita a la prisión, y la propuesta

matrimonial de última hora que recibe la Duquesa del rey de Nápoles; por el contrario, en lugar de solventarlo a la mitad de la trama, mantuvo el fingido desdén del Príncipe hasta el final, provocando con ello que su protagonista femenina fluctúe entre la venganza y el honor y adquiera mayor consistencia y profundidad psicológica. Siguió asimismo la secuencia y concatenación de los motivos fundamentales que pautan la trama: la dama altiva, envanecida de su excepcional hermosura; el «desdén, con el desdén» del galán, basado en el supuesto desprecio de la belleza de la dama y en la idea de que solo fingiendo la inaccesibilidad se obtiene la atención y el amor; el noble de título que, rebajando su condición social, se convierte en secretario de sí mismo y aprovecha la identidad fingida de criado de su señor para acercarse a la dama, auspiciar su conmiseración y comenzar su rendición; la dama de alcurnia que se enamora de un servido o de un inferior; el juego con el retrato del galán, etcétera. Respetó el esquema de cuatro personajes de la intriga: la dama principal (Leonor Esforcia / Estela), acompañada de una confidente (la condesa Porcia / Celia), y el galán (el príncipe Ricardo de Polonia), respaldado por un amigo que es un caballero de la corte de la dama (Guillermo / Otavio); pero enrevesó las relaciones entre ellos, pues hizo rivales a las damas en sus pretensiones para con el galán toda vez que adopta la identidad de su secretario (Ricardo / Lauro), y estableció una línea sentimental del segundo galán hacia la segunda dama, posibilitando así un desenlace con dobles bodas. A estos cuatro personajes principales, añadió un quinto, Julio, gentilhombre del galán principal, que está directamente relacionado con la readaptación de la novela a la idiosincrasia de la *Comedia nueva*, en tanto que oficia de *gracioso*. Llevó a cabo otras pequeñas modificaciones en el elenco de personajes secundarios, que redujo básicamente a otros cuatro: Belisa, criada de la duquesa Estela, que solo comparece en el primer acto, el Conde, miembro de la comitiva que acompaña al príncipe Ricardo, que tiene una actuación testimonial, el Gobernador de Lorena y un Capitán del ejército del Ducado. Trasladó la acción del Ducado de Milán al de Lorena, instituyendo así una mayor lejanía espacial con el receptor de su obra, y eliminó todo vestigio de pseudo historicidad al variar el nombre de la dama principal de Leonor Esforcia, vinculado —aunque es ficticio— a la poderosa familia lombarda de los Sforza, por el de Estela, con lo que potencia aún más la adscripción de la comedia a la materia palatina. Conservó el nombre, el título y la procedencia del protagonista masculino, quizás para preservar la ligazón entre los dos textos, reforzada por el hecho de que Piña hizo protagonista a Ricardo de la *Comedia de las fortunas del príncipe de Polonia*, la cual, sin embargo, Lope, más allá del personaje, no tuvo en consideración en la confección de *La hermosa fea*. En definitiva, Lope, en su comedia, siguió el meollo de la traza de la novela de su caro amigo, la pulió, la refinó, la enriqueció, la acendró de digresiones, aderezos y figuras secundarias y la dotó de un enredo más vertiginoso, repleto de golpes de efecto y equívocos trenzados.

Aparte de *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia*, Lope, para algunos elementos del desarrollo de la trama y alguna secuencia de *La hermosa fea*, se pudo fundamentar en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, uno de los más acérrimos defensores y seguidores de su fórmula dramática[26].

[26] Sobre la relación de los dos dramaturgos véase, desde diferentes perspectivas, Cioranescu [1971], Florit [2000a], Arellano [2017: 63-64], Sánchez Jiménez [2017] y Loeza Zaldívar [2018].

Aunque se desconoce la fecha exacta de su redacción, *El vergonzoso en palacio* hubo de escribirse en la primera etapa dramática del dramaturgo mercedario, probablemente entre 1606 y 1611 (Oteiza, 2012: 151-152). Su publicación, sin embargo, no se produjo hasta 1624, que fue cuando vio la luz la edición príncipe de los *Cigarrales de Toledo* (Madrid, por Luis Sánchez), en el curso de cuya trama se insertó, junto con las comedias *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente* y la novela *Los tres maridos burlados*, si bien, el texto de los *Cigarrales* estaba ya listo para su impresión en 1621; volvió a reeditarse en adrid en 1630 y en Barcelona en 1631. Lope de Vega pudo conocer la comedia al hilo de su redacción y paso por los corrales[27]; la leyó —o releyó— casi con toda seguridad hacia 1621, por cuanto participó en los preliminares de los *Cigarrales* con un par de décimas (ed. L. Vázquez, p. 101) y ese mismo año, además, le dedicó al «Reverendo Padre Presentado Fray Gabriel Téllez, religioso de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos», su excelente drama religioso *Lo fingido verdadero*, que había publicado en el seno de la *Parte XVI* de sus comedias; y quizás la hojeó entre 1630 y 1632, coincidiendo con la revalorización editorial de los *Cigarrales* y la confección de *La hermosa fea*. La relación de Lope con esta comedia de Tirso es harto compleja, pues, dependiendo de su fecha de redacción y de cuándo la conoció, pudo dejar su impronta, después de que *El secretario de sí mimo* lo hiciera en ella, en *El perro del hortelano*, en *La vengadora de las mujeres* y en *La hermosa fea*.

El vergonzoso en palacio se compone de dos líneas principales de acción, que presentan a su vez ramificaciones. La primera, que constituye la intriga principal, está protagonizada por Magdalena, Mireno / don Dionís y Tarso; la segunda, por don Antonio, Serafina y Juana; la primera, habida cuenta de que comprende el origen de Mireno y el descubrimiento de su identidad prístina, contiene la de la caída en desgracia de su padre Lauro / don Pedro, duque de Coímbra, y la de los lugareños de la aldea en que se ha criado, mientras que la segunda, en tanto que don Duarte, conde de Estremoz, es pretendiente de Serafina, se bifurca en la de este, Ruy Lorenzo y su hermana Leonela. Magdalena, hija del duque de Avero, ha sido prometida con el conde de Vasconcelos, aunque es al pastor Mireno, a quien nombra su secretario, a quien desea realmente. Este último desconoce su verdadero origen, de manera que no solo él, pese a su «altiva imaginación» (ed. B. Oteiza, v. 334) y sus aspiraciones, sino todos los de palacio creen en su ínfima posición social. Ello comporta la zozobra anímica de Magdalena ante la pasión que la embarga y que la sume en un debate entre el honor y el amor, así como sus consecuentes vaivenes hacia Mireno, en quien crea gran confusión. No obstante, la anagnórisis final del personaje masculino permite un enlace entre iguales. Serafina, hermana de Magdalena, ha sido prometida con don Duarte, conde de Estremoz. A su vez, don Antonio ha detenido su viaje en Avero para, de secreto, ver la afamada belleza de las dos hijas del Duque. Desde el momento en que ve a Serafina queda prendado de ella. Así, con el fin de acercarse a ella y con la ayuda de Juana, se introducirá en palacio al conseguir el puesto vacante de secretario. Sin embargo, cuando confiesa a la dama la verdad, ella, enfurecida, lo echa de la corte. Antonio urde una segunda estrategia al fingirse un supuesto

[27] Recuérdese que Tirso, antes de la representación de *El vergonzoso en palacio* en los *Cigarrales de Toledo*, comenta que había sido «celebrada con general aplauso (años había), no solo en todos los teatros de España, pero en los más celebrados de Italia y de entrambas Indias» (ed. L. Vázquez, p. 218).

don Dionís. De esta manera logra pasar la noche con ella y, finalmente, su mano. La primera es la que se relaciona, posiblemente en un camino de ida y vuelta, con *El secretario de sí mismo* y *El perro del hortelano*; la segunda, con *La vengadora de las mujeres* y *La hermosa fea*. Demorémonos, pues, un poco en la segunda a fin de trazar los paralelos con la última comedia.

Don Antonio de Barcelos, conde de Penela, camino de España a la corte de Juan II, ha detenido su andadura en Avero atraído por la celebrada belleza de Magdalena y Serafina, las hijas del Duque, a las que desea ver, sin darse a conocer más que a su prima Juana, dama de compañía de palacio. Es ella quien le informa de que, en efecto, las dos son en extremo bellas y de que, aunque «en gustos no hay disputa» (v. 854), su preferida es Magdalena, la mayor. Sin embargo, cuando don Antonio las contempla, se prende de Serafina, que le parece «el sol de Portugal» (v. 903), hasta el punto de posponer su partida, aun sabiendo que ella ha sido prometida a don Duarte, pues sospecha «que de mi contento y vida / Serafina será fin» (vv. 1109-1110). Aunque Lope de Vega nos escamotea su dramatización por mor del comienzo *in medias res* de la trama, la situación inicial de *La hermosa fea* es básicamente la misma: un noble de título de paso por una corte extranjera a la que ha arribado incitado por la belleza de una dama resuelve, tras su contemplación y enamoramiento, quedarse en ella con el designio de ganar su amor, para lo cual cuenta con la ayuda de un tercero que mora en la corte.

Poco tiempo después, don Antonio, aprovechando que el duque de Avero no lo conoce personalmente, aunque han tratado por carta, se postula para ocupar el cargo de secretario que ha quedado vacante por la huida de Ruy Lorenzo. En una entrevista con el Duque y su camarero Figueredo, al que ha entregado un memorial, se hace pasar por su propio secretario, o sea, de don Antonio, y afirma que tiene cartas suyas de recomendación («Heme criado / con don Antonio de Barcelos, conde / de Penela, y os traigo cartas suyas, / en que mis pretensiones favorece» [vv. 1540-1543]), que, no obstante, ha tenido a bien no entregarle porque prefería ganar el puesto por sus propios méritos. El Duque, que tiene en muy buena estima al conde de Penela, le otorga el cargo, por lo que don Antonio se puede quedar en palacio con su verdadera identidad encubierta y pretender seducir en la proximidad a Serafina. Aunque la forma de acceder al puesto es distinta en *La hermosa fea* y deriva del ardid del «desdén, con el desdén», el motivo del secretario de sí mismo es cónsone como análogo lo que se pretende con su realización.

A partir de aquí las intrigas se diversifican y dejan de tener correspondencia entre las dos comedias, a excepción de la condición libre o inaccesible al amor de las damas y la entrevista nocturna de los galanes con ellas en el jardín al que caen sus estancias de palacio. En efecto, mientras que el asedio amoroso de don Antonio se desarrolla en dos fases en las que intervienen la ayuda que le presta su prima Juana, su precipitación al declararse abierta e imprudentemente, el azar, su capacidad de improvisación e inventiva, que le brindan una segunda oportunidad, su talento para suplantar una identidad y su disposición final al engaño, que le permite conseguir su propósito al pasar la noche con Serafina —como don Juan Tenorio con Isabela en Nápoles y con Ana de Ulloa en Sevilla— haciéndose pasar por otro; el de Ricardo / Lauro discurre conforme al plan que ha trazado, pues él es el auténtico demiurgo de la trama, cuyos hilos maneja a su antojo. Don Antonio, además, consigue terminar desposado con Serafina, pero no rinde su voluntad ni conquista su amor,

pues ella se había enamorado de sí misma al verse retratada de hombre, aunque, por la treta de don Antonio, pensase que se trataba de don Dionís; mientras que Ricardo doblega la altanería de Estela y alcanza su amor.

Después de haber fracasado en su primer intento, don Antonio, que había ordenado pintar un retrato de Serafina mientras ella ensayaba vestida de hombre una pieza dramática en la que desempeñaba sucesivamente los papeles de celoso airado y de tierno amante, le hace creer, pues ella, en un gesto de ignorante narcisismo, se siente hondamente cautivada por el retratado, que se trata de don Dionís de Coímbra, quien, desde hace seis meses, está enamorado de ella. Don Antonio, que le asegura que es amigo y confidente suyo, concierta una cita por la noche en el jardín. Pues bien, lo que tienen en común las entrevistas de don Antonio / don Dionís con Serafina y Ricardo / Lauro con Estela, lo que Lope pudo emular, es que los galanes se ven obligados a tener que representar dos papeles delante de sus damas: «Hoy, amor, vuestras quimeras / de noche me han convertido / en un don Dionís fingido / y un don Antonio de veras. / Por uno y otro he de hablar» (vv. 3550-3554), dice don Antonio, en *El vergonzoso*; «Dos papeles he de hacer / que el poeta Amor me ha dado: / ya he de ser Ricardo y ya / Lauro» (vv. 1993-1996), dice Ricardo, en *La hermosa fea*.

Además de los puntos señalados, otro rasgo que Lope pudo considerar de la segunda línea de acción de *El vergonzoso en palacio* son los comentarios que efectúan sobre el proceder oblicuo de don Antonio otros personajes, en especial su prima Juana, por cuanto Otavio y Julio hacen lo propio con el de Ricardo, en *La hermosa fea*. Cuando don Antonio le refiere a su prima no solo que, prendado de Serafina, ha decidido quedarse en Avero, sino que, aprovechando su anonimato, va a aspirar al puesto de secretario, ella le dice: «La traza es estremada, aunque indecente, / primo, a tu calidad» (vv. 1509-1510); y, al conseguirla: «Si tienes por ventura ser criado / de quien eres igual, ventura tienes» (vv. 1575-1576). Durante la cita nocturna en el jardín, Tarso, el criado de Mireno que oficia de gracioso, al advertir el desdoblamiento de personalidad de don Antonio, se queda estupefacto: «¡Válgate el diablo! / Solo un hombre es, vive Dios, / y parece que son dos» (vv. 3590-3592); lo mismo más adelante: «¿Hase visto igual enredo? / En gran confusión me pone / este encanto. / Un don Antonio / que consigo mismo habla / dijo que aquí se quedaba / y se entró, o es el demonio...» (vv. 3624-3629); y aun al haber escuchado hablar a don Antonio y don Dionís con Serafina y Mireno que es don Dionís con Magdalena: «Confuso me voy de aquí / que debo estar encantado. / Dos Dionises han entrado, / o yo estoy fuera de mí» (vv. 3662-3665). En *La hermosa fea*, son, en efecto, constantes los juicios ponderativos que Otavio y Julio dicen a propósito de las maquinaciones que proyecta y ejecuta Ricardo: «No carece de valor / de Ricardo el pensamiento, / y más siendo el fingimiento / el primer paso de amor» (vv. 463-466), expresa Otavio en aparte después de que el Príncipe le haya explicado que pretende ser detenido como si fuera su secretario; «No has tenido pensamiento / de más ingenio en tu vida» (vv. 1536-1537), dice Julio cuando Ricardo le pide que le lleve a él mismo una carta; el mismo Julio, al concertar Ricardo bajo la apariencia de Lauro la entrevista nocturna con la Duquesa, afirma: «Que enredas / tal máquina de invenciones, / que es imposible que puedas, / si has de ser Lauro y Ricardo, /

salir bien con lo que intentas» (vv. 1826-1830), mientras que Otavio: «Notable invención ha sido / tú mismo fingirte a ti» (vv. 1843-1844), y así sucesivamente[28].

La hermosa fea y la intratextualidad

En *La hermosa fea* confluyen dos ciclos de comedias que permean la producción dramática de Lope de Vega desde los inicios de su primera etapa hasta la fase del estilo tardío dentro de la tercera. A saber: el de una dama noble enamorada de un servidor o de un inferior, que habitualmente se designa «ciclo de comedias de secretario», aunque, como trataremos de demostrar, se trata de una denominación errónea, que llama a la confusión, el cual está compuesto por once o doce piezas, y el del «desdén, con el desdén», que consta de tres.

La hermosa fea y el ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor o de un inferior

En 1973, J. W. Sage, en su contribución al volumen en homenaje a Edward M. Wilson, estudió, tomando como objeto y término de comparación *El perro del hortelano* (h. 1613), un conjunto de ensayos dramáticos de Lope de Vega cuyo conflicto medular lo constituye un «marriage up or down the social scale, between unmanly men and tough women» (Sage, 1973: 247); en especial, aquellos en los que el galán es un secretario o un servidor de la dama, por cuanto el puesto de secretario adquirió una significativa relevancia tanto en la política de la corte —el secretario de estado— como en la administración de las casas nobiliarias —el secretario del señor— en los siglos XVI y XVII, de tal modo que estas comedias tendían a reflejar la realidad sociopolítica de la época. Así, entre otras de matrimonios desiguales, analizó *Las burlas de amor* (h. 1589-1590), *El silencio agradecido* (1600-1604), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *El secretario de sí mismo* (1604-1606), *Arminda celosa* (1613-1615), *La vengadora de las mujeres* (1618-1620), *Las burlas veras* (1623-1626), *El marqués de las Navas* (1624) y *La hermosa fea* (1631-1632). Las cuales clasificó en tres tipos conforme al cargo que desempeña el galán y su condición social:

> Some of these servants are presented as genuine secretaries: *El perro del hortelano, Las burlas de Amor, Arminda celosa, El marqués de las Navas*; others as genuine underlings of different kinds: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi, El silencio agradecido*; others as noblemen or semi-noblemen in disguise or unknown to themselves: *El secretario de sí mismo, Las burlas veras, La hermosa fea* (Sage, 1973: 264)

Y concluyó, de forma general, que estas piezas, amén de otras como *Los donaires de Matico, Los Tellos de Meneses* (partes I y II), *El caballero de Illescas, El caballero del milagro, Contra valor no hay desdicha, El villano en su rincón*, ponen encima del tablado la cuestión de la movilidad o el medro social y de los matrimonios desiguales, que no pocas

[28] Es importante señalar que este tipo de comentarios no son inusuales en la *Comedia nueva* y constituyen una marca diferencial del estilo tardío de Lope de Vega, cuyo ejemplo más representativo lo constituye *La noche de san Juan*, como ya subrayara Dixon [2013: 267-275].

veces van de la mano (ascender en la escala social mediante un enlace ventajoso), al tiempo que remiten, por un lado, a la tradición literaria, como el mito de Himeneo, que Lope relató en la novela *La prudente venganza*[29], y, por el otro, a la propia vida de Lope y su faceta de servicio nobiliario:

> Whether the lovers enter into a misalliance that is true or imagined, whether the action takes place in Spain or abroad, whether the mood is predominantly jocular or predominantly serious, these plays generally debate the problems of social climbing and misalliance with some care; Lope does not generally favour one side or the other. This debate must reflect in part literary traditions such as omnia vincit amor, the Diana myth and especially the Hymen legend as transmitted by Lope and Vitoria; in part the social (and perhaps political) facts of life in Lope's day; and in part Lope's own role as secretary in the Sessa household where the third Duke was known to have married the daughter of the celebrated upstart-secretary, Francisco de los Cobos (Sage, 1973: 264).

Es así como Sage, sin llegar a estipularlo en sentido estricto, sentó las bases del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor o de un inferior.

Dos años después, Frida Weber de Kurlat [1975: 342], en su importante artículo «*El perro del hortelano*, comedia palatina», observaba «la presencia en la producción de Lope de un ciclo de "comedias de secretario" [...] en las que [...], con tónicas muy diferentes, manifestó su aprecio por un menester cortesano del que él mismo participó buena parte de su vida y con diferentes señores». Incluía, además de *El perro del hortelano*, *Servir a señor discreto*, *La vengadora de las mujeres*, *Las burlas veras* y *El secretario de sí mismo*, en el cuerpo del texto, y *La hermosa fea*, por su condición de pieza de autoría probable, en el conjunto de notas al pie. Weber de Kurlat [1975: 343] comentaba igualmente, sustentándose en el estudio de J. W. Sage, que «existe en la producción de Lope cierto número de piezas teatrales cuya macrosecuencia libre gira en torno del amor entre seres socialmente desiguales, y naturalmente, se dan varias posibilidades o "casos", sin excluir el drama». Indicaba que estas piezas se podían clasificar, por un lado, respecto del tipo de desigualdad (noble / villano; alta nobleza / baja nobleza; y, dentro de estas últimas, nobleza o riqueza / subalternos o pobreza, cuando hay un vínculo de servicio) y, por otro, las comedias de verdadera desigualdad y comedias de desigualdad aparente, conforme a su resolución final.

Declaraba, a continuación, que «el amor o pasión entre miembros de distintos estamentos», más allá de su condición de macrosecuencia libre, puede erigirse en motivo caracterizador de un género, como sucede en la materia palatina (Weber de Kurlat, 1975: 344). Estudiaba, seguidamente, la relación que mantienen con *El perro del hortelano*, *La vengadora de las mujeres* –aunque por error menciona a *El secretario de sí mismo*– [p. 345]; *Las burlas veras*, que asocia al cuento maravilloso [pp. 345-346]; *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* [pp. 346-347], que considera el caso más notable por reconducir el

[29] El propio Sage [1973:247] lo cita al comienzo de su estudio: «Himeneo fue un mancebo, natural de Atenas, de tan hermoso y delicado rostro, que, con el cuidado de los rizos del cabello, como ahora se usan, era tenido por mujer de muchos. Enamorose este mancebo ardentísimamente de una hermosa y noble doncella, sin esperanza de fin a su deseo, porque en sangre, hacienda y familia era inferior y desigual con diferencia grande...».

tema a la tragedia; y *Arminda celosa* [pp. 347-348]. Repasaba, por último, siempre en vinculación con *El perro del hortelano*, un grupo de comedias cuyo personaje femenino principal comienza siendo una dama esquiva:

> Podríamos considerar secuencias y/o funciones asociadas fundamentales las actuaciones derivadas de la condición de la protagonista que de acuerdo con un patrón bien conocido se muestra insensible al amor (su nombre, Diana, es pues, significativo) y guarda parentesco con una amplia gama de heroínas tan diferentes como las protagonistas de *Los melindres de Belisa*, *Al pasar del arroyo*, *La portuguesa y dicha del forastero* o *La viuda valenciana*, o de comedias palatinas como *La hermosa fea*, *La vengadora de las mujeres*, etc., etc. [p. 350].

Weber de Kurlat, por consiguiente, distinguía, aunque sin precisarlo con nitidez y rigor, lo que denominaba el «ciclo de comedias de secretario», cuyo rasgo esencial parece estribar en la presencia de un secretario en papel protagónico, según se desprende de la inclusión en el listado de *Servir a señor discreto*, del grupo de comedias de amores desiguales entre distintos estamentos, dentro del cual se encuentra el de una dama noble enamorada de un servidor o un inferior. Muy relevantes son asimismo sus apreciaciones a propósito tanto del hecho de que el tema de los amores desiguales sea susceptible de conformar un subgénero como de la condición libre de amor de determinados personajes femeninos.

En 1993, Carmen Hernández Valcárcel abordó el análisis de un corpus de ensayos dramáticos de Lope cuya trama versaba sobre «el tema de la dama enamorada de su secretario», compuesto por cinco comedias de autoría segura —*Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano* y *Las burlas veras* (aunque esta última fue incluida por Morley y Bruerton [1968: 602] entre las de autoría probable)—, a las que se podían añadir tres más, dos de atribución probable —*Arminda celosa* y *La hermosa fea*— y una dudosa —*El silencio agradecido*—. Corpus del que «se desprende que Lope cultiva el mismo modelo temático desde sus primeros años de dramaturgo hasta el final de su carrera [...] a lo largo de más de treinta años vuelve una y otra vez a tomar el mismo tema con extraordinaria constancia y variedad» (Hernández Valcárcel, 1993: 482). Destacó que, en torno a este tema, Lope emplea de manera sistemática una serie fija de motivos y secuencias, pero con variaciones y combinaciones que imprimen una fuerte originalidad a cada comedia: A) el amor alunado, con cuatro secuencias fijas; B) el engaño basado en el disfraz o en las identidades ocultas, ya sean desconocidas o fingidas, con otras cuatro secuencias; y C) los desenlaces; así como las funciones de los personajes conforme a la tipología habitual de la *Comedia nueva* (galán, dama, segundo galán, segunda dama, criado, criada, etc.). Al final del estudio, proporcionaba un utilísimo esquema conceptual, en cuyo eje vertical figuran las funciones que encarnan los personajes, en el horizontal, las ocho comedias, y en el contenido, los motivos y las secuencias [pp. 491-494].

Aunque parece ser que no tuvo en consideración el artículo de Weber de Kurlat, el estudio de Hernández Valcárcel es muy relevante porque efectúa una criba crítica de los textos que menciona Sage, fundamentada en la presencia de un tema específico que los unifica, el de la dama enamorada de su secretario. El problema, sin embargo, es que en tres de las piezas del corpus el sujeto de amor de las damas no es un secretario y en una de

ellas ni siquiera un servidor: en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, Antonio, como se especifica en el título, no solo es el mayordomo de Camila, sino que además mantiene cierta rivalidad por el valimiento con ella con el secretario de la casa, Urbino, y, en la estimativa de este, asimismo por el amor de Libia, camarera de la Duquesa. En *El silencio agradecido*, Marcelo desempeña los cargos de gentilhombre y copero del príncipe Claridoro de Bretaña cuando arriba a la corte Rosimunda, quien se había desposado con el Príncipe por poderes y se enamora fulminantemente de Marcelo, aunque se enzarzará en un intrincado proceso de reflexión y asimilación de su amor; y, después, tras el fallecimiento de Claridoro, Marcelo se torna en el lugarteniente del ejército de Rosimunda en el enfrentamiento por la sucesión del trono de Bretaña con Clavela, hermana del Príncipe, y el duque Alejandro, hermano ilegítimo de Claridoro y Clavela. Y en *Arminda celosa*, la protagonista homónima, fuera de la profesional, no mantiene ninguna relación sentimental con Teodoro, su secretario; antes bien, sus tribulaciones derivan del comportamiento irregular de su marido, el duque Antonio, que se casó con ella por interés y cálculo.

En 2000, Francisco Florit dedicó un estudio a *El vergonzoso en palacio*, en que analizaba, a partir de la incursión de la comedia en el curso de la trama narrativa de los *Cigarrales de Toledo* y de los comentarios que preceden y suceden a su representación, la conciencia que tenía Tirso de Molina del género al que pertenecía su pieza dramática, el de la materia palatina, y dentro de él, a una subespecie temática concreta, cual es, conforme a la línea de acción principal —la de Magdalena y Mireno—, el de una dama noble de linaje que se enamora de un subalterno, fundamentalmente de un secretario. Florit citaba el siguiente fragmento de los *Cigarrales* en que se enjuicia *El vergonzoso* para extraer a continuación los parámetros sustanciales de la comedia palatina de secretario:

> Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, su solar una cabaña, y sus vasallos un pobre hato de cabras y bueyes (ed. L. Vázquez, pp. 224-225. *Apud* Florit, 2000b: 74).

El primero de ellos, «una dama ilustre y discreta quiere ciegamente a un pastor», se refiere, en efecto, al de una dama que se enamora perdidamente de un inferior, que es un rasgo característico de muchas comedias palatinas, pues apunta al amor entre seres desiguales de linaje y estado y al choque entre la corte y la aldea. El segundo, «la dama hace secretario a su enamorado», constituye la razón de ser de la subespecie tratada, de la que Florit enumera *El perro del hortelano, Las burlas de amor, El mayordomo de la duquesa de Amalfi, El secretario de sí mismo, Las burlas veras y La hermosa fea*, de la producción dramática de Lope, y, basado en Zugasti [1998], *El vergonzoso en palacio, Amor y celos hacen discretos, El castigo del penseque* y *Quien calla otorga*, de la de Tirso; si bien de las comedias que cita de Lope solo sucede que la dama nombra secretario al que es o será el sujeto de su amor en *La hermosa fea*. El tercero, «la dama enamorada le declara su voluntad al secretario por enigmas», alude a los diferentes subterfugios a los que recurre la dama para declarar su amor de forma oblicua a su enamorado sin menoscabo de su honra, como

«sueños, caídas fingidas, lenguaje no verbal, hablar equívoco y enigmático» [p. 78]. El cuarto, «Magdalena arriesga su fama "a la arrojada determinación de un hombre humilde"», que tiene que ver con el riesgo que asume la dama en la conquista del amado inferior y que la sume en un debate encarnizado entre el honor y el amor, entre la vergüenza y el arrojo, entre lo justo y el gusto, entre la norma social y la común naturaleza. A veces, en esta actuación, el amado experimenta un proceso complejo y arduo de educación sentimental, como le sucede, por ejemplo, a Mireno, en *El vergonzoso*, así como —añadimos—, tanto a Antonio, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, como a Teodoro, en *El perro del hortelano*. El quinto, «cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín», alude a la determinación final de la dama de sellar su amor con la cópula, como hacen Magdalena con Mireno y Serafina con don Antonio, aunque cree que se trata del don Dionís del retrato. En el caso de Lope, se llega hasta ese extremo —agregamos— en *El silencio agradecido*, *La ocasión perdida* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. En fin, como había declarado Weber de Kurlat [1975: 344], el amor entre miembros de distintos estamentos puede erigirse en motivo caracterizador de un género, aunque en el caso de Lope no es conveniente emplear en este sentido «la comedia palatina de secretario».

En 2002, Elena del Río Parra, publica un interesante artículo centrado en «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega». Aunque no brinda el listado completo de títulos, sostiene que en la dramaturgia de Lope de Vega se cuentan hasta treinta y cinco ensayos en que uno de los personajes del elenco oficia de secretario, además de otras tres en las que el puesto lo desempeña una mujer; treinta y ocho piezas en total que van desde *El príncipe inocente*, en donde Celindo es secretario del duque de Cleves y ejerce un papel fundamental en el progreso de la acción, hasta *Las bizarrías de Belisa*, en que Fernando lo es del conde Enrique, aunque su participación en la acción, en tanto que personaje secundario, es poco relevante. «Es decir, desde 1590 hasta 1634 el secretario es una figura que, con numerosos matices y variaciones, Lope utiliza con regularidad a lo largo de su producción dramática» (Del Río Parra, 2002: 15). Dentro de las posibilidades que genera la figura del secretario en relación con su señor, Del Río Parra destaca los conflictos de honor y de poder. «Lo más frecuente», aduce, «es que, si el secretario es protagonista, el amo sea una mujer, con lo que entra inmediatamente en juego un problema de honor, que se resuelve de diferentes maneras» (Del Río Parra, 2002: 16), cuyo prototipo paradigmático lo constituye, claro está, *El perro del hortelano*. Menciona, además, como títulos —de nuevo— *El príncipe inocente*, *Las burlas de amor*, *El secretario de sí mismo, La vengadora de las mujeres*, *El valeroso catalán* y *Nadie fíe su secreto*; los cuales no siempre se ajustan al tema de una dama enamorada de un servidor o, incluso, en los que no es un secretario el oficial, como sucede en *La vengadora de las mujeres*, sino un bibliotecario o librero personal. Es, en resumen, muy importante el estudio de Del Río Parra porque constata transparentemente lo que se infería del de Weber de Kurlat, que el «ciclo de comedias de secretario» de Lope no se circunscribe al tema de «una dama enamorada de su secretario».

En 2003, Mariateresa Cattaneo vuelve sobre las comedias de secretario de Lope. Después de presentar *Laura la perseguida* como una comedia palatina de asunto serio, que desemboca en un final feliz, y de definir el subgénero de la materia palatina, Cattaneo

centra su análisis en el ciclo de comedias de secretario, en la línea de Sage, Weber de Kurlat y Hernández Valcárcel, cuyo tema central son amores desiguales pero de sentido inverso al de la comedia que había tomado como punto de partida: «Amor desigual entre una mujer poderosa, o de alta y rica nobleza, con un inferior» (Cattaneo, 2003: 178). Su rasgo esencial, aparte de los enredos de la acción y del juego de complicidad que se establece con el espectador, descansa en la caracterización de la dama como una mujer fuerte y viril, que «frente al deseo actúa casi de manera masculina»; si bien, en tanto que mujer principal, «no puede permitirse la arrogancia del hombre y tiene que salvar su reputación a costa de mentiras, de encuentros a oscuras e incluso de muertes amenazantes, pero que siempre, en este frívolo universo, acaban en burlas» [p. 179]. Su paradigma lo constituye *El perro del hortelano*.

Al fijar el corpus en que centra su estudio, Cattaneo descarta *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* por su planteamiento trágico y *El perseguido*, que hasta ahora no había sido tenido en cuenta, por ser su tema principal el de la leyenda de Fedra o la mujer de Putifar; descarta asimismo —con pleno acierto— *Arminda celosa*, por cuanto se aleja del tema tratado en el ciclo. El grupo escogido se conforma de ocho comedias, una de ellas nunca considerada antes: *Las burlas de amor*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano*, *La venganza venturosa* (1610-1613) y *La vengadora de las mujeres*, de autoría segura, y *El silencio agradecido*, *Las burlas veras* y *La hermosa fea*, de atribución dudosa. Tras examinar brevemente cada una de ellas, a excepción de *El perro del hortelano*, Cattaneo aduce el elemento de reescritura que enlaza las comedias del ciclo, que ya había ponderado Hernández Valcárcel: «La presencia de un modelo fijo, pero que tolera muchas variaciones, planteado siempre en el territorio de la intencionalidad lúdica, de la imaginación atrevida, de la invención erótica, del azar, de lo inverso. Evidentemente hay otro modelo posible, contrapuesto [...] el modelo trágico de la venganza y de las muertes verdaderas» [p. 184].

A continuación, escudriña, respaldada en estudios sobre la comedia R. Froldi, J. Oleza, I. Arellano y D. Ynduráin, el lado cómico de estas piezas, que representan más un lúdico juego combinatorio, similar al del ajedrez, que un intento de ajuste de la realidad; comenta que en

> las comedias de secretario, los movimientos dentro del marco descubren un abanico de posibilidades de cambio que pueden orientar las piezas de manera diferente: anclándolas a soluciones narrativo-fantásticas, o a recursos más burlescos y quizás alusivos a contradicciones sociales del momento, o utilizando un montaje de motivos tópicos, ya largamente experimentados, pero siempre capaces de entretener a los espectadores. El desenlace, siempre feliz, resalta las mudanzas de la fortuna, la inutilidad de las preocupaciones, la modificación posible del destino a través de golpes de teatro como las agniciones, verdaderas o fingidas, y la fluidez de la realidad, la variabilidad o la arbitrariedad, del punto de vista, la relatividad de la experiencia humana [p. 187].

En 2015, Zugasti, en su importante trabajo «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo Oro», señala, al enumerar sus características propias, que la materia palatina aborda «todos los temas, subtemas o motivos imaginables», aunque nunca falta «el erótico amoroso, generador de

innumerables conflictos y tensiones entre los personajes. Otros temas presentes son aquellos relacionados con cuestiones de política (buen o mal ejercicio del gobierno), poder (motivo de la inestabilidad de la fortuna, privanza), honor, amistad, etc. [Zugasti, 2015: 73]. Ello le lleva a distinguir una serie de subgrupos temáticos de comedias: las de secretario, el juego de autoridades burlescas, la privanza, el honor conyugal y la amistad. Del primer subgrupo cita las siguientes comedias pertenecientes a Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca: «*Las burlas de amor*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano, Las burlas veras*, *La hermosa fea*, *La vengadora de las mujeres* (Lope); *El silencio agradecido*, *Arminda celosa* (atribuidas a Lope); *El vergonzoso en palacio*, *Amor y celos hacen discretos*, *El castigo del penseque*, *Quien calla, otorga* (Tirso); *Nadie fíe su secreto*, *El secreto a voces* (Calderón)» [pp. 77-78]. De Lope descarta *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, no por el tema, pues es el de una dama noble enamorada de un servidor, aunque parece desatenderlo, sino por su género, dado que para Zugasti la materia palatina es atrágica.

Después de este repaso por los estudios de conjunto que han abordado el asunto, pensamos que urge deslindar, al menos en lo concerniente a la producción dramática de Lope de Vega, las comedias de secretario del ciclo de comedias de una dama enamorada de un servidor o de un inferior, aun cuando la mayor parte de estas forman parte de aquellas. El motivo principal de tal distinción estriba en el hecho de que la figura del secretario comparece en muchas comedias de Lope de Vega cuyo tema principal no se corresponde en absoluto con el de los amores desiguales entre una dama de alcurnia y un subalterno. Del Río Parra mencionaba en su estudio una cifra de treinta y ocho piezas; según la base de datos de ARTELOPE, son cincuenta y nueve las comedias en cuyo elenco de personajes figura un secretario, sesenta si agregamos *Servir a señor discreto*[30]. En no todas, evidentemente, el secretario adquiere un papel significativo en el curso de los acontecimientos de la trama, pero hay muchas en que sí lo alcanza y su conflicto dramático principal es otro diferente.

Así, pongamos por caso, sucede en *El príncipe inocente* (1590), en donde Celindo, que oficia de secretario del duque de Cleves, está enamorado en secreto de una de sus hijas, Rosimunda, pero tanto ella como su hermana Hipólita lo desprecian abiertamente, y, aunque se ve envuelto en casi todas las intrigas amorosas que se cruzan entre ellas dos, el duque Alejandro y Torcato —que es el príncipe inocente—, asiste al cabo a las dobles

[30] Las citamos por orden alfabético: *Acertar errando*, *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, *El alcalde mayor*, *La amistad y obligación*, *Arminda celosa*, *Audiencias del rey don Pedro*, *Las bizarrías de Belisa*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Las burlas de amor*, *Las burlas veras*, *La campana de Aragón*, *La contienda de García Paredes y el capitán Juan de Urbina*, *Las cuentas del Gran Capitán*, *dios hace reyes*, *Don Juan de Castro I*, *Don Lope de Cardona*, *La fe rompida*, *La fortuna merecida*, *La fuerza lastimosa*, *El gallardo catalán*, *El Hamete de Toledo*, *La hermosa fea*, *Julián Romero*, *Laura perseguida*, *La llave de la honra*, *El mármol de Felisardo*, *El más galán portugués, duque de Berganza*, *El mayor imposible*, *La mayor victoria*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El mejor mozo de España*, *Los muertos vivos*, *Mujeres y criados*, *La necedad del discreto*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El perro del hortelano*, *El perseguido*, *El piadoso veneciano*, *La piedad ejecutada*, *Los Porceles de Murcia*, *Porfiando vence amor*, *La primera información*, *El príncipe inocente*, *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, *La quinta de Florencia*, *El rey por su semejanza*, *Roma abrasada*, *San Nicolás de Tolentino*, *La Santa Liga*, *El secretario de sí mismo*, *Servir con mala estrella*, *Sin secreto no hay amor*, *Los terceros de san Francisco*, *El tirano castigado*, *El vaquero de Morañ*a y *La venganza venturosa*.

bodas que emparejan a Torcato con Rosimunda y a Alejandro con Hipólita. Con todo, Celindo representa un modelo —el secretario que aspira al medro social mediante un matrimonio ventajoso con su señora o con la hija de su señor— que Lope aprovecha, con las modificaciones oportunas, en varias comedias, desde el Severo de *Las burlas de amor*, que triunfa en su cometido al desposarse con Camila, hasta el Otón de *Acertar errando*, que yerra en su intento de alcanzar la mano de la infanta Aurora. En *La fe rompida* (1599), en la que el rey Felisardo se hace pasar por su propio secretario para nivelar su estatus al de la villana Lucinda y poder así gozarla, inaugurando otro tipo —el secretario fingido— que llegará hasta el Ricardo / Lauro de *La hermosa fea*. En *Servir a señor discreto* (1610-1612), en que don Pedro, obligado por las circunstancias, entra en calidad de secretario al servicio de don Luis Fernández Portocarrero, tercer conde de Palma, quien lo ayuda a conseguir la mano de doña Leonor, hija del indiano don Fernando, en una coyuntura socioeconómica favorable. Don Pedro se erige, además, en el paradigma del buen secretario de la producción de Lope, pues aúna ejemplarmente en su persona las funciones o los aspectos técnicos del oficio con su condición primordial, que no es otra que convertirse en el depositario de los secretos de su señor o señora. En *Mujeres y criados* (1613-1614), en donde Teodoro, secretario del conde Próspero, disputa a su señor la mano de Luciana, con quien mantenía una relación sentimental previa al inicio de la trama y con quien está socialmente nivelado. En *La boba para los otros y discreta para sí* (h. 1630), en que Diana, tras ser advertida por Julio de quién es ella en realidad y de lo que le aguarda en el palacio de Urbino para poder acceder al poder del Ducado, lo nombra su secretario personal con la misión expresa, entre otras, de que le consiga un marido adecuado a sus propósitos políticos y a su categoría social.

Por otro lado, y no es un dato menor, en no todas las piezas del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor o de un inferior este desempeña el cargo de secretario[31]: en *El perseguido*, no solo Carlos es el camarero del duque Arnaldo de Borgoña, sino que el puesto de secretario recae en Feliciano; en *El silencio agradecido*, como hemos dicho, el caballero español Marcelo es gentilhombre y copero del príncipe Claridoro de Bretaña; en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, como también hemos mencionado ya, Antonio es el mayordomo de Camila, duquesa viuda de Amalfi, cuyo secretario es Urbino; y en *La vengadora de las mujeres*, el príncipe Federico de Transilvania se hace pasar por un librero español y, como tal, es contratado por la princesa Laura, a la que, dada su enemistad con el género masculino, pretende conquistar con el trato directo y continuado. Además, en *La ocasión perdida*, la reina Rosaura de Bretaña se enamora, pese a la disparidad de rango, del caballero español don Juan de Haro, y en *Acertar errando*, Aurora, infanta de Calabria, se prende de quien piensa que es el camarero del príncipe Carlos de Polonia, Ricardo, aunque en realidad es el propio príncipe, que ha

[31] Lope, en su comedia *Querer la propia desdicha*, puso en boca de Tello, el gracioso, la mayor parte de los oficios de la servidumbre de la casa del rey, del príncipe o del señor: / «A esta traza, el vulgo dice: "*Maestresala*, limpio y diestro; /*mayordomo*, miserable, / y *secretario*, discreto; / *caballerizo*, galán; / rapio, rapis, *despensero*; / *paje*, vellaco; *lacayo*, / gran bebedor; mal contento, / *cochero*; libre y sin alma, / y goloso, *cocinero*"» (ed. M.ª del Pilar Chouza-Calo vv. 1409-1418; el énfasis es nuestro). A ellos se podrían sumar los de gentilhombre, camarero, contador y tesorero. Las obligaciones de cada cargo fueron puntillosamente descritas por Miguel Yelgo de Bázquez, en su libro de etiqueta *Estilo de servir a príncipes*, publicado en Madrid, por Cosme Delgado, en 1614.

usurpado la condición de su servidor por el temor a ser rechazado por ella y con el ánimo de que se enamore de su persona.

Resuelta, pues, la cuestión terminológica, el ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor o un inferior se conforma de las siguientes piezas:

- *Las burlas de amor*, comedia palatina escrita entre 1587 y 1595, probablemente hacia 1589-1590, que no llegó a pasar nunca del manuscrito al impreso.
- *El perseguido*, drama palatino escrito en 1590 y publicado, primero, en 1603, en *Seis comedias de Lope de Vega, y de otros autores*, y después, al año siguiente, en 1604, en la *Parte I* de sus comedias.
- *La ocasión perdida*, comedia palatina escrita probablemente entre 1599 y 1603 y publicada en 1609, en la *Parte II*.
- *El silencio agradecido*, drama palatino escrito seguramente entre 1600 y 1604 y publicado por primera vez en 1638, en la *Parte XXXI de la colección de diferentes autores*, (Barcelona, por J. Romeu y J. Sepera)[32].
- *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que podría ser, habida cuenta de que dramatiza un suceso no de carácter ficcional o de libre invención sino un acontecimiento histórico, un drama historial trágico de hechos privados (Muñoz Sánchez, 2015: 56-57), pero que como deriva de una *novella* de Matteo Bandello —la I, 26—, puede ser considerada igualmente como una tragedia palatina (Ferrer Vals, 2011: 59-60); hubo de ser escrita entre 1604 y 1606 y se publicó en 1618, en la *Parte XI*.
- *El secretario de sí mismo*, comedia palatina escrita entre 1604 y 1606 y publicada en 1615, en la *Parte VI*.
- *La venganza venturosa*, comedia urbana de ambientación y costumbres contemporáneas escrita entre 1610 y 1613 y publicada en 1618, en la *Parte X*.
- *El perro del hortelano*, comedia palatina con rasgos de comedia urbana o comedia urbana con rasgos de comedia palatina, escrita hacia 1613 y publicada en 1618, en la *Parte XI*.
- *La vengadora de las mujeres*, comedia palatina escrita entre 1618 y 1620 y publicada en 1621, en la *Parte XV*.
- *Las burlas veras*, comedia palatina escrita entre 1623 y 1626 que Lope no llegó a dar nunca a la estampa[33].
- Y *La hermosa fea*, comedia palatina escrita entre 1631 y 1632 y publicada en 1641, en la *Parte XXIV*.

A ellas se podría sumar *Acertar errando*, comedia palatina que fue probablemente escrita entre 1630 y 1635 e incluida por Morley y Bruerton [1968: 606] en el conjunto de las obras de autoría dudosa; el problema radica en que los estudios estilométricos y de inteligencia artificial llevados a cabo por Vega García Luengos [2021 y 2023] y Cuéllar [2022] concluyen que no forma parte del repertorio dramático de Lope, a pesar de que guarda una estrechísima relación con *El silencio agradecido*, *La ocasión perdida* y *Las*

[32] Aunque Morley y Bruerton [1968: 604] la consideraron de autoría dudosa, los estudios estilométricos y de Inteligencia Artificial se la atribuyen a Lope de Vega (Vega García Luengos, 2021 y 2023, y Cuéllar, 2022).
[33] Aunque Morley y Bruerton [1968: 602] la consideraron de autoría probable, los estudios estilométricos y de Inteligencia Artificial se la atribuyen a Lope de Vega (Vega García Luengos, 2021 y 2023, y Cuéllar, 2022).

burlas veras, de forma singular por la estrategia que adopta la dama principal —Rosimunda, Rosaura, Celia y Aurora, respectivamente— para conseguir el amor del galán —Marcelo, don Juan de Haro, Rugero y Carlos / Ricardo—, que consiste en usar a una dama de compañía o una criada —Teodora, Doriclea, Serafina y Celia— de tapadera, como pretendiente del galán y suplantarla en determinados momentos, así como, en cuestiones menores, con otras de las comedias del ciclo.

Es importante señalar que, como indicó Hernández Valcárcel [1993: 481], el *sujeto* de los amores desiguales de una dama de alcurnia con un subalterno o un inferior pudo ser «tomado por Lope de la novelística italiana». Pues uno de los primeros ensayos dramáticos en que lo abordó, si no el primero en el tiempo, *El perseguido*, deriva directamente de la *novella* IV, 5 de las *Novelle*, de Bandello. Lo mismo que sucede, como acabamos de mencionar, con *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que dramatiza la I, 26, en cuyo final, además, Lope parece que siguió el de la tragedia *Orbecche* de Giraldi Cinzio o, en su defecto, el de la *novela* II, 2 de *Gli Ecatommiti*; y no se puede descartar la eventualidad de que usara, como falsilla, la extraordinaria novela de Ghismonda y Guiscardo, la IV, 1 del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, dado que el tema, el conflicto, el ambiente, el desenlace y la admirable modernidad de la lección ideológica son análogos, pues Ghismonda, hija del príncipe Tancredi de Salerno, se enamora y mantiene una relación con un *giovane valletto* ('servidor' o 'paje') de la corte de su padre, Guiscardo, sin importarle el abismo social que impera entre los dos, aunque le vaya —como le va— la vida en ello. Otros, aunque de forma más vaga, como *El perro del hortelano*, presentan asimismo afinidades menores con distintas novelas de Bandello (I, 36 y 45, II 6 y 7) y Boccaccio (V, 7); y no son pocos los que exhiben una ambientación italiana: *Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano*, *Las burlas veras* y *Acertar errando*. En cualquier caso, Lope, como es bien sabido, manejó ordinariamente la novela corta italiana como fuente de inspiración desde los comienzos hasta los compases últimos de su dedicación a la escritura dramática, y no la desdeñó en otros campos de su vasta producción literaria, empezando por las *Novelas a Marcia Leonarda*[34].

Un nítido antecedente del ciclo de comedias, por otro lado, lo constituye la comedia palatina anónima *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, que forma parte de la colección de comedias manuscritas del Conde Gondomar, que custodia la biblioteca del Palacio Real de Madrid, y que remite, en última instancia, a la novela de amor y aventuras de la Antigüedad tardía *Historia Apollonii regis Tyri*, que alcanzó una enorme celebridad durante la Edad Media y el siglo XVI y contó con varias versiones en castellano, como el justamente celebrado *Libro de Apolonio*. El texto de la comedia se centra, en efecto, en la dramatización de un caso de amor de fingida desigualdad social y de linaje, así como en los enredos que proporciona la ocultación voluntaria de una identidad; y es que el príncipe de Tiro se disfraza de secretario y entra al servicio del duque de Cantabria, con el propósito de conquistar el amor de su hermana, la duquesa de Cantabria, quien, naturalmente, se siente tan atraída como fascinada por un hombre que

[34] Véase ahora el estupendo estudio de conjunto de González Ramírez [2025] sobre la presencia de los *novellieri* en la literatura española del Siglo de Oro.

supuestamente es inferior a ella[35]. Y se podría considerar asimismo la *Tragicomedia de don Duardos*, que Gil Vicente hubo de componer hacia 1522 sobre la base de un episodio del libro de caballerías el *Primaleón* (1512), habida cuenta de que el príncipe don Duardos de Inglaterra, enamorado de la princesa Flérida, hija de emperador Palmerín de Constantinopla, se disfraza de gañán y se convierte en hortelano para estar cerca de ella y conseguir que lo ame no por su condición social y su fama de caballero sino por su persona.

En función de diversos criterios, se pueden establecer varias clasificaciones dentro del corpus del ciclo, como el estatuto de la dama y el principal rasgo de su carácter, el estado en que se encuentra el conflicto cuando arranca la comedia y el rol real del servidor o inferior. Así, se puede deslindar a las damas que son libres, independientes y la máxima autoridad de poder político de su Estado de aquellas otras que tienen un padre, hermanos, un marido o hijos: al primer caso pertenecen la princesa Rosaura de Bretaña de *La ocasión perdida*, la condesa Diana de Belflor de *El perro del hortelano*, la duquesa Estela de Lorena de *La hermosa fea* y la infanta Aurora de Calabria de *Acertar errando*. Al segundo, tanto Leonora, madre de Grimaldico y de una niña y hermana del duque Arnaldo de Borgoña, como Casandra, mujer del duque, de *El perseguido*; Camila, madre del futuro duque de Amalfi y de Alejandro y Leonora y hermana de Julio de Aragón y el Cardenal, de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*; Otavia, hija del duque Rodulfo de Mantua, de *El secretario de sí mismo*; Flora, hermana del marqués Vicente de Lusiñano y Rusela, de *La venganza venturosa*; Laura, hermana del príncipe Arnaldo, de *La vengadora de las mujeres*; y Celia, hija del príncipe Alberto de Augusta, de *Las burlas veras*. En una posición intermedia se sitúan los casos de Camila de *Las burlas de amor* y de Rosimunda de *El silencio agradecido*, por cuanto Camila, cuando empieza la comedia, gobierna el reino de Nápoles en ausencia de su padre, el rey Arcamo, que, no obstante, regresa en el último cuadro del tercer acto para impartir justicia y establecer definitivamente los enlaces matrimoniales, el parigual de Ricardo y su hija natural Jacinta y el desigual de su hija legítima Camila con el secretario Severo; mientras que Rosimunda principia la comedia siendo la esposa del príncipe Claridoro de Bretaña, si bien deviene viuda en el curso de la trama, lo que la convierte en la máxima autoridad de Bretaña por voluntad expresa de su extinto marido y luego de un enfrentamiento bélico por el trono del principado con Clavela y el duque Alejandro, hermanos del Príncipe, y lo que permite que al cabo termine desposada con Marcelo; Rosimunda cuenta también con la figura de su padre, el duque de Borgoña, que acude en su ayuda al final de la comedia y sanciona su matrimonio.

Esta discriminación es harto significativa por el hecho de que el conflicto principal que han de enfrentar las damas que son autónomas es librar el debate interno entre el honor y el amor, lo justo y el gusto, las leyes civiles y la común naturaleza, aunque en el caso de la duquesa Estela su principal dilema es la fluctuación entre el amor y la venganza. Rosaura, cuando ha tomado la resolución de amar abiertamente a don Juan de Haro y le está comentando su decisión a su consejero el conde Arnaldo, lo verbaliza transparentemente: «Yo he puesto en el valor de un caballero / los ojos. Reina soy, ¿reyes qué importan? / No quiero reinos, gusto quiero, Arnaldo; / casarme tengo con muy propio

[35] Sobre *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* y el papel que desempeña en el seno de las comedias palatinas del manuscrito del Conde Gondomar, remitimos al estudio de Badía Herrera [2014: 229-312].

gusto» (Lope, *La ocasión perdida*, ed. E. Di Pastena, vv. 2081-2084); y de manera semejante se expresan Diana, Estela y Aurora. Mientras que en los otros casos la presencia de familiares, en especial de padres y hermanos, a los que el sistema patriarcal vigente en la época otorgaba el papel de defensores del honor familiar y les concedía poder de decisión sobre el destino de la hija o hermana, comporta una presión añadida para la dama, casi siempre en forma de impedimento, obstáculo u obligación y, en menor proporción, de respaldo: en *El perseguido*, el duque Arnaldo ratifica la boda secreta y desigual de su hermana Leonora con Carlos, basado en una tradición local que lo faculta («Carlos, no me pesa / que estés casado con mi hermana, a efecto / de que es costumbre de esta nuestra tierra / que una mujer, aunque haya sido reina, / pueda casarse de segundas bodas / con cualquiera persona que ella quiera / por humilde que fuese, o su criado» [ed. Ferrer Vals, vv. 2045-2051]), al tiempo que castiga a Casandra por su adúltera pasión y el hostigamiento atroz al que ha sometido a Carlos. En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, Julio de Aragón, con la venia de su hermano el Cardenal y la colaboración de Octavio de Médicis, asesina despiadadamente a su hermana Camila, Antonio y sus dos vástagos, por la deshonra cometida por ella contra el honor familiar al haberse enlazado con un subalterno y haber engendrado descendencia. En *El secretario de sí mismo*, el duque Rodulfo encierra a su hija Otavia en una torre al haber sido vista con un hombre en una entrevista nocturna en el jardín y anula el compromiso que había adquirido con el duque de Milán de casarla con Feduardo, lo que termina por provocar un enfrentamiento bélico entre los dos ducados. En *La venganza venturosa*, el marqués de Lusiñano promueve el enlace de su hermana Flora con Felipe, su secretario, que en realidad es Lisardo, aunque él cree que se trata de un noble portugués, hijo del duque de Aveiro, que ha rebajado su condición por cuestiones de amor y honor. En *La vengadora de las mujeres*, el príncipe Arnaldo instiga y aprieta a su hermana Laura, que desprecia en conjunto al género masculino, a que se decida y elija esposo entre sus pretendientes. En *Las burlas veras*, el príncipe Alberto dispone la boda de su hija Celia contra su voluntad con el duque Eduardo de Calabria.

Otra distinción relevante que se puede establecer entre las damas es la de su estado civil, es decir, entre doncellas, casadas y viudas: al primer estado pertenecen Camila de *Las burlas de amor*, Otavia de *El secretario de sí mismo*, Rosaura de *La ocasión perdida*, Flora de *La venganza venturosa*, Diana de *El perro del hortelano*, Laura de *La vengadora de las mujeres*, Estela de *La hermosa fea* y Aurora de *Acertar errando*; al segundo, Casandra de *El perseguido* y Rosimunda de *El silencio agradecido*; al tercero, Leonora de *El perseguido*, Camila de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y Celia de *Las burlas veras*. Dentro de las doncellas, cabe destacar el grupo de las damas reacias al amor (Otavia, Rosaura, Diana, Laura, Estela y Aurora), en que se puede establecer una graduación, por cuanto Laura es, inicialmente, acérrima enemiga de todos los hombres («he querido / satisfacer mi cuidado: / los hombres aborrecer» [Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, vv. 42-44]), mientras que las demás son damas altivas que has rechazado todas las propuestas amorosas y matrimoniales que han recibido, pero no se han manifestado en contra del amor ni del matrimonio (dice, de hecho, Doriclea de Rosaura: «Me dijo que ella amara / si hallara igual a su gusto. / Y que como pretendía / tener marido a contento, / dilataba el casamiento / que su reino le pedía» [Lope de Vega, *La ocasión perdida*, vv. 484-488]); todas, no obstante, se ven, llegado el momento, sacudidas por el relámpago del amor

y, después de luchar contra la pasión por un inferior que las embarga, se ven obligadas a claudicar, entonar la palinodia y aceptar el orden natural, social y moral del matrimonio. La única de las doncellas que podría amar antes de principiar la trama en tiempo presente de la comedia que protagoniza es Camila, en *Las burlas de amor*, pues en una conversación íntima con Severo, su secretario, en mitad de la campiña (vv. 295-394), le insinúa que lo ama, aunque sus palabras están repletas de dobles sentidos, y después, cuando conoce a Ricardo, no solo se prenda de él inmediatamente, sino que se declara enamorada de oídas del heredero del rey de Atenas, que termina siendo el propio Ricardo.

Las casadas obran de manera dispar: Casandra, que se muestra enamorada desde el principio, transforma, después de comunicar sus bajas pasiones a Carlos y de recibir su negativa, su amor en odio y se convierte, esclava de sus caprichos, de la protagonista de un amor desigual de una dama noble con un plebeyo que trabaja a su servicio a la del deseo de una dama déspota. Mientras que el caso de Rosimunda es diferente, pues, aunque el mismo día que conoce a su marido, el príncipe Claridoro, con quien se había casado por poderes, se enamora de Marcelo, la grave enfermedad que padece y su muerte le dejan el terreno desembarazado; aunque ello no óbice para que no se vea abocada a pugnar intramuros contra el amor que la subyuga por un servidor y a emprender todas las acciones que se le ocurren o que Teodora, su dama de compañía, le dice, para frenarlo y alejarlo.

Las viudas, que lo son todas de duques, parecen representar tres fases escalonadas de un caso similar: Leonora, cuando empieza *El perseguido*, lleva seis años desposada en secreto con Carlos, al que ha dado dos hijos; el mismo tiempo que lleva desdeñando, amparada en sus tocas y el respeto al marido muerto, propuestas matrimoniales de pretendientes de su mismo rango social, como las del conde Ludovico. Camila, cuando principia *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ya está enamorada de Antonio, con el que terminará, después de declararle de forma oblicua su pasión, casándose, primero, en secreto y, después, renunciando a su privilegiado estatus, de forma pública; en el entretanto, con la misma excusa que Leonora, ha dado largas a pretendientes de su misma condición, como a Otavio de Médicis. Cuando comienza *Las burlas veras*, Celia, que ha enviudado recientemente de Alejandro Cesarino, gran duque de Milán, se muestra disgustada porque su padre pretende casarla de segundas nupcias con Eduardo, duque de Calabria; también contraria al casamiento porque no solo no ha olvidado a su extinto marido, sino que, además, es partidaria del matrimonio fundado en el amor; e igualmente presa de la melancolía y la tristeza, porque parece amar en silencio a su secretario Rugero:

> ¿Qué es esto, locos pensamientos míos,
> que andáis cubriendo al mundo con engaños
> la causa desigual de vuestros daños,
> fingiendo melancólicos desvíos?
> La gravedad disfraza en hielos fríos
> las llamas que no admiten desengaños,
> que amor que no se templa con los años
> obliga a temerarios desvaríos.
> Crecen de mi dolor las asperezas,
> y en tanto mal, ¿cómo callando espero
> amores, celos, iras y firmezas?
> Los que me miran con rigor tan fiero,
> a Alejandro atribuyen mis tristezas,

¡y nacen mis tristezas de Rugero! (ed. I. Arellano, vv. 834-847).

Otra diferenciación, pues, que se podría estipular es la de las damas que aman desde antes del inicio (Camila de *Las burlas de amor*, Casandra y Leonora de *El perseguido*, Camila de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y Celia de *Las burlas de amor*) y las que se enamoran en el curso de la trama (Rosimunda de *El silencio agradecido*, Rosaura de *La ocasión perdida*, Otavia de *El secretario de sí mismo*, Flora de *La venganza venturosa*, Diana de *El perro del hortelano*, Laura de *La vengadora de las mujeres*, Estela de *La hermosa fea* y Aurora de *Acertar errando*).

En lo que concierne al rol del servidor o del inferior que es o será objeto de amor de la dama noble, se pueden establecer tres prototipos: los servidores o inferiores que mantienen la misma condición social de principio a fin; los servidores o inferiores que descubren o ascienden socialmente en el curso de la trama hasta nivelar más o menos su estatus con el de la dama; y los servidores o inferiores que fingen una identidad encubierta desde el principio. Al primer modelo pertenecen Severo de *Las burlas de amor*, don Juan de Haro de *La ocasión perdida*, Antonio de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y Teodoro de *El perro del hortelano*. Al segundo, Carlos de *El perseguido*, que ha sido criado como si fuera hijo adoptivo del duque Arnaldo, quien, no obstante, le descubre a su hermana Leonora al final que es hijo natural de un tío segundo suyo: «Leonora, hermana, / nobleza, Carlos, y virtud esconde / en la corteza rústica y villana. / Carlos Valdreo fue su padre, y donde / hubo este mozo fue la más lozana / dama que tuvo Italia y él, mi tío, / segundo en este estado al padre mío» (vv. 3240-3246); Marcelo de *El silencio agradecido*, que al cabo recibe unas cartas de España en las que se le comunica que ha heredado el condado de Lerín, en su Navarra natal, por lo que se convierte en un noble de título, digno de desposarse con una princesa como Rosimunda, aunque de inferior categoría; y Feduardo de *El secretario de sí mismo*, de quien Casandra, su madrastra, descubre en el desenlace su verdadera identidad como hijo natural del duque Federico de Milán, posibilitando su matrimonio con Otavia. Al tercero, Lisardo / Felipe de *La venganza venturosa*, que se presenta con una identidad furtiva al puesto vacante de secretario del marqués de Lusiñano con el propósito de vengar el agravio que han sufrido de él su padre y su hermana; el príncipe Federico de Transilvania / Lisardo de *La vengadora de las mujeres*, que rebaja su condición social, tras haber sido rechazada la propuesta matrimonial que había realizado por carta, a la de un librero español con el designio de enamorar con el trato continuado a Laura; Enrique / Rugero de *Las burlas veras*, que ha ocultado su verdadera identidad de hermano segundón de conde de Barcelona a causa de su enemistad con él, al haber dado muerte a su valido por la deshonra de la que era su dama, y durante seis años ha ejercido como secretario de Celia en la casa del príncipe Alberto; el príncipe Ricardo de Polonia / Lauro de *La hermosa fea*, quien se convierte en secretario de sí mismo para, como Federico / Lisardo, conquistar el amor de Estela en la cercanía; y el príncipe Carlos de Polonia / Ricardo de *Acertar errando*, que, luego de un naufragio, arriba a una isla donde es recogido por Aurora y su séquito y se hace pasar por su camarero debido a la fama de la infanta de Calabria de rechazar a todos sus pretendientes nobles cuyo enlace solicitan y poder así calibrar mejor su situación amorosa y obrar en consecuencia.

Han de destacarse, por otra parte, algunas intrigas secundarias protagonizadas por personajes masculinos que responden a una tipología análoga. Así, en *El perseguido*, Feliciano, caballero de la corte del duque Arnaldo, alberga esperanzas de alcanzar el amor de Leonora, a la que sirve diez meses ha cuando comienza la obra, aunque su caso, que bordea la parodia del amante petrarquista, sirve antes que para crear o incrementar para rebajar la tensión dramática; el conde Arnaldo, en *La ocasión perdida*, no solo es pretendiente secreto de Rosaura, sino que, cuando se entera de que la Princesa ama a don Juan de Haro, promueve un alzamiento contra ella para impedir que se despose con él; el duque Felisardo de Urbino, en *Las burlas veras*, adopta la identidad fingida de pintor de corte bajo el nombre de Lauro para intentar conseguir el amor de la princesa Celia con la proximidad del trato, pues es consciente de que ella ha desdeñado las propuestas matrimoniales que ha recibido de nobles de su condición desde que ha enviudado; el secretario Otón, en *Acertar errando*, ama en silencio a su señora, la infanta Aurora, a sabiendas de que su amor es imposible por la distancia social que los separa, si bien, cuando descubre que ella está interesada en el forastero Ricardo, supuesto camarero del príncipe Carlos, maquina asesinarlo. El comportamiento de Arnaldo y de Otón, que coincide con el de Severo, en *Las burlas de amor* —y también con el de Celindo, en *El príncipe inocente*—, es otro motivo que enlaza muy estrechamente *La ocasión perdida* y *Acertar errando*.

Las comedias del ciclo se pueden clasificar asimismo considerando quién adopta la iniciativa erótica y cómo acaece el desenlace. Así, por un lado, se sitúan las comedias en las que es la dama quien asume el papel activo en el amor: en *El perseguido*, Casandra con Carlos; sin que se pueda estipular, dentro del mismo drama, si fue Carlos o Leonora quien inició su relación secreta seis años atrás; en *El silencio agradecido*, Rosimunda con Marcelo; en *La ocasión perdida*, Rosaura con don Juan de Haro; en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, Camila con Antonio; en *El secretario de sí mismo*, Otavia con Feduardo; en *La venganza venturosa*, Flora, ayudada por Carreño, soldado criado de Lisardo / Felipe, y por su hermano el marqués Vicente, con Lisardo / Felipe; en *El perro del hortelano*, Diana con Teodoro; en *Las burlas veras*, Celia con Rugero; y en *Acertar errando*, Aurora con Carlos / Ricardo. Por el otro, las comedias en que es el galán quien toma la decisión: en *La vengadora de las mujeres*, el príncipe Federico de Transilvania / Lisardo con Laura; y en *La hermosa fea*, el príncipe Ricardo de Polonia / Lauro con Estela. En una posición ambigua queda *Las burlas de amor*, pues el verdadero interés sentimental de Camila es para con Ricardo, que ama a Jacinta, mientras que Severo, más que intentar seducir a su señora, lo que pretende es obstaculizar su amor para con el príncipe heredero de Atenas (es justamente en este sentido en que su papel se corresponde con el del conde Arnaldo, en *La ocasión perdida*, y con Otón, en *Acertar errando*).

En atención al desenlace, las comedias del ciclo se agrupan en tres secciones. Por un lado, están aquellas en las que triunfa el amor desigual. Es lo que sucede en *Las burlas de amor* con el casamiento de Camila, hija del rey Arcamo de Nápoles, con Severo, el secretario, impuesto por el propio Rey, sin que genere controversias de ningún tipo: «Dale, Camila, la mano», lo que ella acepta sin oponerse: «Digo que yo soy su esposa» (ed. G. Pontón, vv. 2805 y 2806). En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que constituye la obra cuya lección ideológica es las más atrevida y revolucionaria, por cuanto Camila

proclama públicamente su matrimonio con Antonio: «No quiero / título, estado, ni hacienda, / rentas, vasallos, reinos» (vv. 2436-2438); «Ya las excelencias dejo, / ya tiene su duque Amalfi, / lo que es mi Antonio ser quiero. / No quiero estados, ni vida. Suya soy (vv. 2542-2546), aunque termine costándole la vida a ambos. Y en *La venganza venturosa*, pues no solo se celebra el matrimonio de Flora, hermana del Marqués, con el hidalgo Lisardo, fomentado por el de Lusiñano (vv. 2850-2915), sino también el del propio Marqués con Felipa, hermana de Lisardo, como él mismo le comunica a Feliciano, padre de ambos:

> Pues porque entiendas que cobras
> verdadero hijo en mí,
> pues que ya Lisardo goza
> en matrimonio a mi hermana,
> y es todo una misma cosa,
> por mujer quiero a Felipa (ed. E. Calderwood, vv. 3272-3277).

Por otro lado, aquellas comedias en las que se consuma el amor entre la dama noble y el servidor o inferior de forma privada antes de saberse que él, en realidad, es noble de linaje. Tal es lo que acaece en *El perseguido*, pues Leonora y Carlos han mantenido una relación secreta durante seis años, que no solo han sellado con la cópula, sino que, en ese tiempo, han tenido dos hijos; después, cuando cobra dimensión pública a causa del perseguimiento de Carlos por Casandra, el duque Arnaldo revela el origen noble de su flamante cuñado. En *El silencio agradecido*, donde Rosimunda y Marcelo ratifican también su amor pasando una noche juntos en secreto (ed. A. González Palencia, pp. 544a y b), antes de que arriben cartas de España en que se notifica que Marcelo «ha heredado / el condado de Lerín» (p. 550a) y de que el duque de Borgoña, padre de Rosimunda, autorice la boda: «Pues, hija, en vuestra afición, / como soy viejo, he leído / que es bueno para marido / Marcelo en esta ocasión» (p. 550a). En *La ocasión perdida*, Rosaura, toda vez que se ha decidido por amar abiertamente a don Jua de Haro, sin recurrir al expediente de Doriclea, le revela a Hernandillo, criado del caballero español, que «quiero casarme en secreto, / y aun esta noche ha de ser» (vv. 2320-2321) con él, por lo que, tras encerrar al criado para que no pueda publicar lo que le ha transmitido, escribe un papel a don Juan en que le promete «la posesión que le defiendo en vano» (v. 2417) y se lo entrega a Pinabelo, un caballero de su corte, para que se lo dé «al español que ya conoces» (v. 2419), con tan mala suerte de que él, en lugar de a don Juan, se lo da al rey de León, que es quien finalmente pasa la noche con ella y alcanza su mano; de modo que don Juan no solo pierde la ocasión, sino que su misión final es dar noticia a Rosaura de quién es su verdadero marido: «Este es el rey de León, / don Alonso de Castilla. / Errando, acertastes, Reina» (vv. 3252-3254). Y en *El perro del hortelano*, donde de forma tan privada como confidencial Diana es informada por Teodoro de que él no es el hijo perdido del conde Ludovico, antes «soy hijo de la tierra / y no he conocido padre / más que mi ingenio, mis letras / y mi pluma» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 3287-3290), de que aquello ha sido una gran patraña ideada por Tristán que el Conde, desesperado por hallar a su hijo y tener descendencia, se ha creído a pies juntillas, pero «mi nobleza natural / que te engañe no me deja» (vv. 3294-3295); sin embargo, de manera pública se mantiene la superchería, porque, como la Condesa le explica,

el gusto no está en grandezas,
sino en ajustarme al alma
aquello que se desea.
Yo me he de casar contigo (vv. 3309-3312).

Por último, aquellas en que la resolución final de la dama coincide con la revelación de la identidad real del galán. Así acontece en *El secretario de sí mismo*, pues, aunque Otavia y Feduardo se habían citado antes en el jardín, su caso se soluciona solo en el momento en que Casandra desvela al duque Rodulfo y demás presentes quién es él en realidad: «Este ilustre caballero / que dicen que te ha ofendido / con nombre de secretario / es quien lo fue de sí mismo. Este, Duque, es Feduardo» (ed. V. Pineda, vv. 3020-3024). En *La vengadora de las mujeres*, Octavio, criado de Lisardo, le confiesa a Laura, que su señor no es quien ha dicho ser sino el príncipe Federico de Transilvania: «Pues ya es razón que sepáis / que este es el gran Federico, / que habéis oído nombrar, / príncipe de Transilvania, / famoso por tierra y mar; / no Lisardo, ni español» (ed. E. Di Pastena, vv. 1994-1999), auspiciando así la disposición final de ella de casarse con él. En *Las burlas veras*, donde Rugero le descubre a Celia que es el hermano del conde de Barcelona, antes de que arribe a Augusta don Félix, caballero español amigo suyo, para notificarle que su hermano ha muerto, por lo «que eres príncipe ya de Cataluña / y conde de la ilustre Barcelona» (vv. 2273-2274), y licenciar el enlace de ambos. En *La hermosa fea*, en que, cuando la duquesa Estela pensaba vengarse del príncipe Ricardo, le notifica que él y Lauro son la misma persona y que no le ha quedado más remedio que inventar todos esos ardides y fingirse su propio secretario «para que estando tan cerca / de tu persona, mejor / rindiera tu fortaleza» y «merecer tus manos» (vv. 2725-2727 y 2736). Y en *Acertar errando*, donde el príncipe Carlos le descubre su verdadera identidad a Aurora justo en el momento en que ella, que aún cree que es Ricardo, le dice que lo ama a él en vez de al Príncipe: «Bella Aurora, yo soy Carlos, / que, acrisolando verdades, / interpuse engaños tantos, / como águila que examina / los rayos del sol dorado, / para entregarme en los vuestros, / en cuya esfera me abraso» (ed. E. Cotarelo y Mori, p. 60b), de modo que a ella no le queda más remedio que reconocer para sí que acertó errando (en lo que representa un motivo más de vinculación con *La ocasión perdida*):

Cielos, mi ventura alabo.
El alma lo adivinaba;
esto fue *acertar errando*,
que siempre yerros de amor
fueron aciertos dorados (p. 60b).

Dentro del corpus del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor o un inferior, *La hermosa fea*, como se puede colegir de lo expuesto, mantiene una especial vinculación intratextual con *La vengadora de las mujeres*. Ello estriba, por lo pronto, en el singular carácter de sus damas protagonistas, pues son dos mujeres esquivas al amor y a los lazos del matrimonio: Laura, a causa de su instrucción y dedicación al estudio, que la han llevado a percatarse de la posición de supeditación de la mujer con

relación al hombre, quien históricamente le ha vedado que pueda dedicarse al cultivo de las armas y las letras; Estela, como consecuencia de su excepcional belleza, o sea, por vanidad y orgullo. Como hemos mencionado más arriba, no son las únicas damas altaneras del ciclo —ni por supuesto de la producción dramática de Lope de Vega—, pero sus continuos desdenes y su pretensión de sustraerse a la ley natural del amor se convierten en los resortes que activan las tramas de sus comedias. En el caso de *La vengadora de las mujeres*, la negativa que recibe el príncipe Federico de Transilvania a su propuesta matrimonial comporta que decida asediarla mediante el ardid de una identidad encubierta relacionada con su pasión por los libros; en el de *La hermosa fea*, el príncipe Ricardo de Polonia siquiera intenta proponerse ni aun recurrir a los modos convencionales de galanteo cortés y ser uno más del sinnúmero de pretendientes que la celebra sin éxito, antes bien opta, en primera instancia, por la estrategia del «desdén, con el desdén», para fingirse, después, secretario de sí mismo, con el nombre inventado de Lauro, que ha sido calumniado de ladrón por su señor. Otros personajes masculinos del ciclo, como hemos dicho, ocultan su personalidad con un disfraz, como Lisardo / Felipe en *La venganza venturosa*; Enrique / Rugero y el duque Felisardo de Urbino / Lauro en *Las burlas veras*; y el príncipe Carlos / Ricardo en *Acertar errando*; si bien, los dos primeros lo hacen movidos por intereses dispares al amor, y los dos últimos, a diferencia de Federico / Lisardo y Ricardo / Lauro, no se hacen responsables de su suerte, no asumen el cometido de forjar su propio destino amoroso, sino que Felisardo / Lauro lo delega en intermediarios o terceros, mientras que Carlos se parapeta tras la máscara de Ricardo.

En su primera entrevista con Laura, Federico / Lisardo le da cuenta de su dedicación al estudio y su formación complementaria de hombre de mundo («Yo, señora, / peregriné varios reinos, / vi generosas ciudades, / comuniqué los ingenios / más famosos en Italia / y Flandes, de donde vengo» [vv. 755-760]); de que ha venido a visitarla antes de regresar a España, su patria, por el renombre que ha adquirido por doquier por sus estudios «en todas lenguas y ciencias» (v. 767); y de que porta consigo, pues es librero, varios ejemplares de diversos escritores y materias, entre los cuales uno de un tal Lauro, español, autor de unas *Alabanzas de mujeres...*, que, asumidas por él, le conducirán a coronarse con el laurel, pues «Laura, en rigor, es laurel» (Moreto, *El desdén, con el desdén*, v. 2175). En la primera suya, Ricardo / Lauro, que se declara francés de nación, aunque nacido en Polonia, le comenta a la Duquesa que se dio al estudio de la astrología, «porque, puesto que no obligan / las estrellas, pues la sabia / prudencia puede regirlas, / y que ellas fueron crïadas / por el hombre y no él por ellas, / es ciencia [...] dulce y alta y [...] digna de [...] ingenio» y porque supo por ella «que en tu corte me guardaba / un grande bien la fortuna» (vv. 784-790 y 792-793), que no parece ser otro que la conquista de esa estrella del alba a la que remite el nombre de Estela. De resultas de este primer encuentro, Laura y Estela no solo quedan impresionadas de sus talles y aposturas, sino que contratan sus servicios en calidad de librero o bibliotecario y secretario personal, respectivamente. A partir de ahí, ellos devendrán en seguida sus privados y, merced al trato continuado y a la desprevención o descuido de ellas, irán paulatinamente minando sus fortalezas hasta la rendición y su inserción en el espacio común y universal del amor.

Es así como Federico / Lisardo y Ricardo / Lauro logran sus objetivos mediante el uso del ingenio, el engaño y el disfraz. Por el camino, se producirá la declaración de amor

y la tenue rivalidad de ellas con una de sus damas de compañía —Diana y Celia, en cada caso—, que son además sus parientes. Cierto es que, mientras que, en *La vengadora de las mujeres*, Laura conocerá la identidad real de Federico / Lisardo mucho antes del desenlace, en *La hermosa fea* se mantendrán los enredos y el ardid del «desdén, con el desdén» hasta el final; cierto es que Laura es cortejada por otros dos caballeros de nobles prendas, el duque Alejandro de Ferrara y el príncipe Augusto de Albania, mientras que los de Estela quedan subsumidos e innominados en el plural de pretendientes; y recuérdese que Laura cuenta con un hermano, el príncipe Arnaldo, mientras que Estela es la soberana de su Estado y de su persona.

La hermosa fea y el ciclo de comedias del «desdén, con el desdén»

Ignacio de Luzán, al abordar la cuestión «de la integridad y otras condiciones de la fábula», en *La poética* (1737 y 1789), tuvo a gala poner como ejemplo el argumento de la comedia de Agustín Moreto, *El desdén con el desdén* (1654):

> En la comedia *El desdén, con el desdén*, la fábula acción es esta: Carlos, conde de Urgel, enamorado de Diana, princesa en extremo esquiva y enemiga de amores y de casamiento, juzgando imposible empresa el vencer su esquivez por los medios regulares de amor y rendimiento, elige el de fingir indiferencia y desamor, y con esta traza logra su intento, pues Diana, rendida al fingido desdén de Carlos, se da a partido y le da la mano de esposa (Luzán, *La poética*, ed. R. P. Sebold, p. 500).

Francisco Rico [1971: 9], que citaba el fragmento de *La poética* al inicio de su introducción a la comedia de Moreto, señalaba que «con unos pocos retoques la sinopsis resultaba apropiada a varias comedias», y, no en vano, citaba a continuación *La hermosa fea*, *Los milagros del desprecio* y *La vengadora de las mujeres*, de Lope de Vega, así como *Hacer remedio el dolor* y *El poder de la amistad*, del propio Moreto, a las que se podrían agregar *De cosario a cosario*, del mismo Lope, *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina, *Los desprecio de quien ama*, de Juan Pérez de Montalbán, y *Para vencer a amor, querer vencerle*, de Calderón de la Barca. Pues *El desdén, con el desdén* no solo «reelabora un motivo poco menos que trivial, acumulando la experiencia de otras versiones, primero ajenas [...] y luego propias», sino que «constituye el ejemplo máximo de otra posibilidad: el núcleo de la obra, el vínculo unitario de todos los factores, no es una intriga, ni un figurón grotesco o un talante enterizo, sino un juego intelectual, un nudo de ideas» (Rico, 1971: 10 y 13), que tiene que ver o estriba con la «razón de la sinrazón» de Diana, la dama principal, que consiste en negarse a amar y «lo segundo es que el casarme / [...] ha de ser lo mesmo / que dar la garganta a un lazo / y el corazón a un veneno. / Casarme y morir es uno» (Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. E. Di Pastena, vv. 777-781).

Diana, en efecto, atenta con su esquivez contra las leyes de la naturaleza, que, mediante el amor, preserva tanto a la especie humana como al resto de los seres vivos, al tiempo que mantiene la armonía y la concordia universales; niega, con su doctrina equivocada, «un supuesto mayor de la *imago mundi* tradicional», cual es la concepción del amor como «principio cosmológico, vínculo del universo y clave de su perduración» (Rico,

1971: 15). Carlos, conde de Urgel, se lo expone meridianamente a Polilla, su criado y gracioso de la comedia, cuando le pone en conocimiento del estado en que se encuentra:

> Averigüé que Diana,
> del discurso las primicias,
> con las luce de su ingenio,
> le dio a la filosofía.
> Deste estudio y la lición
> de las fábulas antiguas
> resultó un común desprecio
> de los hombres, unas iras
> contra el orden natural
> del amor, con quien fabrica
> el mundo a su duración (vv. 173-183)

Ella misma, en el proceso de autognosis al que se ve sometida por el desdén fingido con que Carlos paga el suyo, cae en la cuenta de que su oposición al amor y el matrimonio pone asimismo en solfa tanto el orden social establecido como el político:

> Carlos, yo he reconocido
> que la opinión que yo llevo
> es ir contra la razón,
> contra el útil de mi reino,
> la quietud de mis vasallos,
> la duración de mi imperio (vv. 2317-2322).

Lope de Vega, al socaire de esa concepción del amor como vínculo o *syndesmos*, que se remonta a la filosofía presocrática, y como completud, que deriva tanto de la filosofía platónica como de la aristotélica[36], lo repite aquí y allá a lo largo de su producción literaria. Una de sus formulaciones más acabadas y conocidas es la que recita don Alonso al comienzo de *El caballero de Olmedo*:

> Amor, no te llame amor
> el que no te corresponde,
> pues que no hay materia adonde
> imprima forma el favor.
> Naturaleza, en rigor,
> conservó tantas edades
> correspondiendo amistades;
> que no hay animal perfeto
> si no asiste a su conceto
> la unión de dos voluntades (ed. F. Rico, vv. 1-10)

Empero, en *La vengadora de las mujeres*, el príncipe Arnaldo pretende contrarrestar el discurso de su hermana Laura, pues se lamenta de que «aborrezcas / los hombres, que a ser te ofrezcas / su enemiga y su homicida», recordándole que la mujer «nació del hombre, y de modo / que es como parte del todo, / que nos da principio y ser», por lo que «pofiar / contra lo justo no es justo» (154-156, 160-162 y 177-178). Y, más adelante, Federico /

[36] Sobre el amor en el mundo antiguo, véase Serés [1996] y Muñoz Sánchez [2012].

Lisardo y Julio, en uso de la teoría hilemórfica de Aristóteles aplicada al amor, comentan el yerro de Laura:

LISARDO	Ser mujer y no querer contradice, aunque porfía, la humana filosofía.
JULIO	Bien sabe [Laura] que la mujer ha de apetecer el hombre cual la materia a la forma (vv. 701-706).

Dramatizó el conflicto en todas las comedias en que la protagonista principal es una dama esquiva, cuyo ejemplo más conspicuo lo constituye precisamente *La vengadora de las mujeres*. Y escribió un pequeño ciclo de comedias, que más o menos recorren las tres etapas de su dedicación al teatro profesional, a propósito del tema del «desdén, con el desdén», del desprecio de una dama pagado por el desprecio fingido de un galán, compuesto, al menos, por tres piezas. A saber:

- *Los milagros del desprecio*, comedia urbana de ambientación y costumbres contemporáneas —aunque, en divergencia con la concreción espacial habitual del subgénero, no se especifica el nombre de la ciudad en la que se ambienta la acción—, que es de autoría dudosa, pues Lope no la mencionó en el listado de comedias de las ediciones de *El peregrino en su patria* de 1604 y 1618 y no le dio cobijo en ninguna de las *Partes* de sus comedias, que hubo de ser escrita entre 1599 y 1603, y que se publicó por primera vez en 1638, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores*. La cual, además, presenta la peculiaridad de estar compuesta, salvo cincuenta versos en décimas, en redondillas, una particularidad que Lope había ensayado en otra comedia urbana de redacción temprana, *La ingratitud vengada*.
- *De cosario a cosario*, comedia urbana de ambientación contemporánea que fue escrita entre 1617 y 1619 y publicada en 1624, en la *Parte XIX*.
- Y *La hermosa fea*.

Aunque el tema del «desdén, con el desdén» podría remontarse en última instancia a los tratados filográficos de Ovidio, es probable que Lope se inspirara o fraguara la idea a partir de sus lecturas de los *novellieri*. Tal es, pongamos, uno de los asuntos cardinales de la *novella* III, 6 del *Decamerón*, de Boccaccio, en la que se narra cómo Ricciardo Minutolo conquista el favor y el afecto de *monna* Catella.

Resulta, pues, que Ricciardo, un napolitano casado, pierde los vientos por la bella esposa de Filippello Sighinolfi, llamada Catella, la cual no solo está profundamente enamorada de su esposo (lo que es raro en Boccaccio), sino que además es muy recelosa y suspicaz. De manera que Ricciardo no tiene la más mínima posibilidad de conseguir su amor, si no es por medio del ingenio, que es lo que emprende. La estratagema que pergeña no es otra que el «desdén, con el desdén», pues consiste en hacer creer a Catella que ha dejado de amarla porque se ha prendado de otra dama, con lo que consigue acercarse a ella sin ser rechazado:

> Ricciardo, udito della gelosia di Catella, subitamente prese consiglio a' suoi piaceri e cominciò a mostrarsi dell'amor di Catella disperato, e per ciò in un'altra gentil donna averlo posto: e per amor di lei cominciò a mostrar d'armeggiare e di giostrare e di far tutte quelle cose le quali per Catella solea fare. Né guari di tempo ciò fece che quasi a tutti i napoletani, e a Catella altressí, era nell'animo che non piú Catella, ma questa seconda donna sommamente amasse: e tanto in questo perseverò, che sí per fermo da tutti si teneva, che, non ch'altri, ma Catella lasciò una salvatichezza che con lui aveva dell'amor che portar le solea, e dimesticamente, come vicino, andando e vegnendo il salutava come faceva gli altri (Boccaccio, *Decameron*, ed. V. Branca, III, 6, pp. 379-380).

Así, un día que están solazándose en la marina napolitana, Ricciardo le refiere a Catella que su esposo Filippello, tal vez en venganza por el tiempo que él ha estado cortejándola, está rondando a su esposa, a la que no para de enviar billetes de amor, que él le obliga a responder. Pero hace bien poco se ha presentado una dama de parte de Filippello para concertar una cita con la mujer de Ricciardo en un baño, y ella, por mediación de él, ha aceptado; y si se lo está contando a Catella es para que ella vaya en lugar de su mujer y se cerciore de que es verdad lo que le dice. Catella, de condición celosa, olvida que pueda ser la artimaña de un enamorado, por lo que ese día mira a su marido de otra manera distinta, y de distinta manera lo percibe, pues parece más distraído de lo normal. Lo que parece confirmar que tiene sus sentidos puestos en otro lugar. De modo que decide ir al baño al día siguiente. Allí la está esperando Ricciardo, concertado con la regenta del lugar, en la habitación más oscura (Fiametta, que es la narradora del cuento, tiene cuidado en insistir en que en la habitación no se ve nada, ni siquiera tras estar un rato dentro: «La camera era oscurissima [...] né per lungamente dimorarvi riprendevan gli occhi più di potere» [III, 6, p. 384]). Cuando llega, ella por un lado y él por otro, apenas hablan para no ser reconocidos, pasan pues de inmediato a los hechos, recreándose en el retoce, tanto que a ella le da la sensación de que su marido (en realidad Ricciardo) es más fogoso de lo normal, lo que aviva aún más su pesadumbre y enojo. Pasado un rato, ella le suelta un discurso al hombre que estima su marido, hasta que Ricciardo la saca del engaño. Al principio ella se enfada bastante, hasta el grado de asegurar «che io non sarò mai lieta se in un modo o in un altro io non mi veggio vendica di ciò che fatto m'hai» (III, 6, p. 388), pero finalmente comprende la situación deshonrosa en que se halla y al cabo, tras ponderar la destreza sexual de Ricciardo, conviene con él en ser amantes, «e savissimamente operando molte volte goderono del loro amore» (III, 6, p. 389).

Los tres ensayos dramáticos que conforman el ciclo de comedias del «desdén, con el desdén» son, en puridad, tan diferentes entre sí, que podemos decir que constituyen tres variaciones de un mismo tema. En *Los milagros del desprecio*, doña Juana de la Cerda es, como Laura en *La vengadora de las mujeres*, aunque el móvil es otro, una dama que ha hecho propósito de odiar a todos los hombres («¡Mueran los hombres!», son las primeras palabras que pronuncia en la comedia), porque los considera «tiranos de nuestro honor» y los acusa de modificar su comportamiento hacia las mujeres antes y después de conseguir los favores de ellas, hasta el grado de erigirse, nueva «Atila de los hombres» [ed. F. C. Sainz de Robles, p. 1032a], en la vindicatoria de las mujeres. De los veinte o treinta pretendientes que sostiene tener, el más antiguo y persistente es don Pedro Girón, quien, luego de tres años de servicio amoroso, está, desesperado, en tránsito de acabamiento, pues solo ha

recibido por respuesta su implacable desprecio. El retorno de Hernando, un antiguo criado de don Pedro que se fue a la guerra a Flandes unos años atrás, da un vuelco a los acontecimientos, pues, médico de amores, le ofrece su ayuda para curarle de la *aegritudo amoris* que padece. El único récipe que existe para vencer el desdén de doña Juana no es otro, en efecto, que fingir desdén hacia ella, esto es, hacerle creer que don Pedro no solo reniega de ella y aborrece su físico («mil faltas anda diciendo / de ti [...] públicamente»; «que tienes / un ojo mayor que el otro»; «la cabellera / postiza / y los dientes atados»), sino que además tiene otra amada de la que está tan prendado que «absorto la mira, / y dice que fue mentira / cuanto ha querido hasta aquí» (p. 1043a y b). Con esta traza, basada en los milagros del desprecio, logra su intención, pues, celosa primero y tiernamente enamorada después, terminará dando la mano a don Pedro («Es verdad; razón tenéis. / Y ya tan humana estoy, / que, por lo mucho que gano, / si ahora estima mi mano, / con el alma se la doy») y reconociendo «las fuerzas que tiene Amor / después que me enamoré» (p. 1055b). La intriga de *Los milagros del desprecio*, que cuenta con un reducido elenco de personajes, se complica con la presencia de otros dos pretendientes de doña Juana, don Alonso de la Rivera y don Juan Altamirano, y sus respectivos criados, y con la de doña Beatriz, su prima, que le permite a doña Juana disfrazarse de ella para, celosa, conocer a la —supuesta— nueva dama de don Pedro.

En *De cosario a cosario*, Celia no es tanto, que también, una dama altanera, pues ha desdeñado a todos los galanes que la han cortejado, cuanto una mujer que es rica, «discreta, libre y gusta / de picar y entretener» (ed. E. Di Pastena, vv. 547-548) que aún no ha encontrado la horma de su zapato:

> Si hallara en quién ocupar
> el alma, el gusto, la vista,
> quisiera, como mujer;
> pero unos hombres se usan
> que de querer nos excusan,
> ni ellos se pueden querer,
> porque inventan tales cosas,
> que nos hurtan cada día
> esto que darnos solía
> para parecer hermosas.
> Yo me entiendo en no rendirme
> hasta hallar, cuando se ofrezca,
> un hombre que me merezca
> por hombre, y por hombre firme (vv. 555-570).

Cuando la halla en don Juan, caballero indiano viudo, recién arribado a Madrid, que se declara esquivo por prudencia y por consejo de don Fernando, el amigo que lo recibe y aloja en la corte («Don Juan, vos venís bisoño, / pocos años, mucha hacienda: / ¡ay de vos, que os embarcáis / para mayores tormentas» [vv. 421-424]), se enzarza en un combate cuerpo a cuerpo con él a ver quién, aunque se gustan mutuamente a las primeras de cambio, enamora primero al otro con el propósito de rechazarlo y humillarlo. Así se lo expone don Juan a don Fernando y Mendo:

> JUAN ¡Pesos, no me deis pesar,

que si un ángel en belleza
fuera mujer de Madrid,
fuera, en defenderme, un Cid!
MENDO Pues prueba tu fortaleza
en ir a verla.
JUAN Sí haré.
FERNANDO Guarda la ocasión.
JUAN ¿Quién? ¿Yo?
FERNANDO ¿No eres hombre, don Juan?
JUAN ¿No?
FERNANDO Ahora bien; yo lo veré.
JUAN Si esta me quiere burlar,
¿hay más que burlarme de ella?
FERNANDO Mirad que es discreta y bella.
JUAN Que yo me sabré guardar.
Dirame falsos amores;
yo también. ¿Pedirá?
FERNANDO Sí.
JUAN Darle palabras.
FERNANDO Ansí.
JUAN Y favores por favores.
FERNANDO ¡Yo veré tu valentía! (vv. 896-913).

La intriga de la comedia, por consecuencia lógica, es una sucesión de tramposos ataques y contrataques amorosos del uno al otro, o de cosario a cosario, hasta que acaban sucumbiendo al amor y el matrimonio. Precisa señalar que la trama se enrevesa aún más con una segunda acción protagonizada por don Fernando y Lisarda que, en varios compases, se entrecruza con la de Celia y don Juan.

La hermosa fea, que diverge de ellas en el género, con todo lo que ello comporta, se sitúa en un punto intermedio. La duquesa Estela es una dama más desdeñosa que Celia, pero menos radical en sus postulados que doña Juana; el príncipe Ricardo no es tan pusilánime como don Pedro, sino tan resuelto y ducho conocedor de la psicología femenina como Hernando, al tiempo que, frente a don Juan, que tiene el contrapeso de Celia, controla, desde el principio hasta el final, todos y cada uno de los pormenores de la trama, cuyo engranaje ha diseñado con tanta sutilidad como perfección. La acción de la comedia, al contrario que las de *Los milagros del desprecio* y *De cosario a cosario*, es marcadamente unitaria, al grado de que no hay ningún elemento accesorio, superfluo o que no sea estrictamente funcional; es, en efecto, un extraordinario mecanismo de relojería.

En cualquier caso, lo que termina por ser evidente en las tres piezas, lo que constituye su lección ideológica, es que «el Amor, como deidad», castiga la altivez, pues «es niño para las burlas / y dios para los agravios», de modo que todos los que se proclaman sus enemigos terminan reconociendo con Diana: «Yo quiero, en fin, ya lo dije» (Moreto, *El desdén, con el desdén*, vv. 2785, 2787-2788 y 2789).

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE *LA HERMOSA FEA*

La *Comedia nueva*, frente a otras prácticas escénicas antiguas y modernas, se caracteriza por estar dividida en tres actos o jornadas. Esta nueva estructuración está directamente relacionada con las tres partes fundamentales de la trama: el *planteamiento*, que presenta

el espacio, el tiempo, los personajes e introduce el motivo o conflicto principal de la acción, el *nudo*, que corresponde al desarrollo de la acción, y el *desenlace*, consecuencia de los sucesos y, en ocasiones, restablecimiento del orden, que concluye ora con el éxito de los personajes, ora con el fracaso, ora con el premio para unos y con el castigo para otros. Bien es verdad que Lope aconseja que el desenlace no acontezca hasta bien entrado el acto tercero, justo a continuación del clímax o del momento de máxima expectación. Estas son sus palabras:

> En el acto primero ponga el caso,
> en el segundo enlace los sucesos
> de suerte que hasta el medio del tercero
> apenas juzgue nadie en lo que para (*Arte nuevo*, 298-301).

Y bien es verdad que Joan Oleza [1986: 281] ha recalcado que una distinción entre la práctica de la comedia y la práctica del drama, al menos en la primera etapa dramática de Lope de Vega, radica en que en la primera tanto el planteamiento como el enredo del nudo se inician en el primer acto, mientras que en el segundo el planteamiento acapara el primer acto completo.

Aparte de la división en actos o jornadas, los dramaturgos de la *Comedia nueva* realizaban otras subdivisiones internas, como son los *cuadros* o *salidas* y *escenas*. Por cuadro o salida se entendía —siguiendo la definición de Ruano de la Haza (2000: 68-71)[37]— un movimiento escénico completo o una acción ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y un tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y normalmente indica una interrupción espacial y/o temporal en el curso de la acción, acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos y también por una mutación estrófica. La escena, que es la unidad estructural mínima de la representación y también la unidad que establece o de la que, en buena medida, depende el ritmo de la representación, de forma general más alto en las comedias que en los dramas, marca la salida y la entrada de los personajes al tablado, esto es, se produce un cambio de escena cada vez que sale o entra un personaje al proscenio. Daniele Crivellari [2013: 19-72], en su minucioso estudio de los autógrafos de Lope de Vega, ha podido determinar que, dentro de las marcas que emplea el dramaturgo en sus manuscritos teatrales, las líneas o rayas rubricadas «se encuentran en la casi totalidad de los casos vinculadas a cambios de cuadro» [p. 44]; que las líneas o rayas sencillas dobles, siempre que aparecen en correspondencia con alguna acotación, a la que enmarcan por arriba y por abajo, «pueden indicar bien un cambio de cuadro —con una didascalia que señala el *exeunt* y la sucesiva aparición de nuevos personajes—, bien un momento en el que se modifica su configuración en el tablado, a través de la entrada o la salida de una o más personas» [p. 55], o sea, para marcar cambios o sucesión de escenas; y que las líneas o rayas simples desempeñan varias funciones: si acompañan a una didascalia, suelen «marcar un cambio de cuadro», si van solas, pueden señalar ora «un cambio métrico o el paso del verso a la prosa y viceversa», ora una secuencia dentro de una secuencia mayor («un diálogo de criados incrustado en

[37] Véase también, desde diversos puntos de vista, Vitse [1998 y 2010], Antonucci [2010], Oleza [2010] y Gómez Canseco [2010: 50-75]. Crivellari [2013: 1-18] brinda un utilísimo estado de la cuestión.

una secuencia más amplia entre dama y galán, así como un cambio temático dentro de un único parlamento»), ora, aunque en casos contados, «para señalar la necesidad de realizar un movimiento, un gesto, etc.» [p. 62].

Basándonos, pues, en la división en cuadros de cada uno de los tres actos, ofrecemos a continuación la estructura dramática de *La hermosa fea*. Hemos a su vez dividido los cuadros en escenas, marcadas por la salida o la entrada de uno o varios personajes; en cada de una de ellas señalamos la métrica, los personajes que están en el tablado, el marco espacio-temporal y el extracto argumental de la acción. Hemos tenido en consideración también los cambios métricos que se producen en el seno de las escenas. Por último, hemos incluido algunos comentarios que van entre paréntesis. *La hermosa fea* se estructura en nueve cuadros (4 + 2 + 3); como se podrá comprobar, los cambios de cuadro siempre comportan que el escenario se quede momentáneamente vacío; en el primer acto además, un acentuado cambio de espacio, de decoración, de personajes y de metro; en el segundo, un cambio de personajes y de metro; y en el tercero, de espacio, de tiempo, de decorado, de personajes y de metro, del primer al segundo cuadro, de tiempo, posiblemente de decorado, de personajes y de metro, del segundo al tercero.

PRIMER ACTO				
Cuadro I (vv. 1-128): La estrategia del desdén, con el desdén	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*
Escena primera (vv. 1-128)	Redondillas (vv. 1-40) Romance en *é-o* (vv. 41-128)	Ricardo, Julio y Otavio	Calle del Ducado de Lorena, Francia. Un día de un año sin determinar	Ricardo, Príncipe de Polonia, y Julio, su criado, tras haber visto a Estela, alaban su belleza, junto a Otavio, caballero francés. Ricardo, enamorado de ella, planea una estrategia para conquistarla, ocultándose en Lorena. Para ello, Otavio propone escribir una carta a Celia, su prima, en la que ha de anunciar falsamente que ha partido a España. Julio, de mensajero, habrá de comunicar además la provocativa opinión de que a Ricardo la Duquesa le ha parecido fea. (Es así como los dos motivos principales sobre los que pivota la trama de la comedia son los de la dama esquiva, que hunde sus raíces en la tradición cortesano-petrarquista, y el «desdén, con el desdén».)
Cuadro II (vv.	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-*	*Acción*

129-408): ¿La hermosa fea?			*temporal*	
Escena primera (vv. 129-179)	Redondillas	Estela y Celia	Sala del interior del palacio ducal. Contigüidad temporal	Estela, duquesa de Lorena, y Celia, dama de compañía y prima suya, manifiestan su enfado ante el comportamiento de Ricardo, quien ha incumplido con la «obligación de pariente» al no haber saludado a esta última. A ello se suma haber pasado de rebozo, lo que ha impedido a Estela verlo. Despierta así su curiosidad, no solo por saber cómo es «este nuevo Adonis Marte», sino también por lo que habrá pensado de ella.
Escena segunda (vv. 180-312)	Redondillas	Estela, Celia, Belisa y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Belisa, criada de Estela, anuncia la llegada de Julio, aceptada por la Duquesa, quien al igual que Celia, cree que lo acompaña Ricardo, cumpliendo con sus obligaciones. No obstante, Julio entrega a Celia una carta en la que Ricardo se disculpa por no haberla visitado. Estela, intrigada por conocer la opinión que manifestó de ella, no duda en preguntarle y este confiesa a solas a Celia que le resultó fea. Celia enjuicia su mal gusto, aunque, a la vez, lo considera dichoso, pues todo aquel que se ha enamorado de la Duquesa ha conseguido únicamente su desdén. Tras ello, Julio se despide.
Escena tercera (vv. 313-408)	Redondillas	Estela y Celia	Contigüidad espacio-temporal	Estela, aunque segura de que Julio habrá comunicado a Celia lo enamorado que Ricardo estará de ella, le pregunta por la conversación. Esta, ante su insistencia, le revela la verdad, «dijo el necio que eras fea», dejando su «honor corrido». La Duquesa, asombrada primero y agraviada y herida en lo más hondo después, planea una venganza, consistente en enamorar al Príncipe para, una vez conquistado, rechazarlo públicamente.
Cuadro III (vv. 409-558): El plan avanza	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*
Escena primera (vv. 409-462)	Silva de pareados	Ricardo, Julio y Otavio	Calle de Lorena. Contigüidad temporal	Julio comenta a Ricardo lo acaecido en palacio. Este último, entusiasmado y seguro del éxito de su plan, pide ayuda a Otavio para seguir desarrollándolo. Deberá ponerse en contacto con el Gobernador para que lo

				aprese en su papel de Lauro, como medio para poder entrar en contacto con Estela. Mientras tanto, Julio volverá a palacio para recoger la carta de respuesta de Celia.
Escena segunda (vv. 463-478)	Redondillas	Otavio	Espacio itinerante por las calles de Lorena. Contigüidad temporal	Otavio, solo, reflexiona sobre el osado plan de Ricardo, en el que él mismo se ha implicado, debido a la amistad que los une. Sale de su ostracismo pensativo cuando avista al Gobernador que camina con el Capitán de campaña.
Escena tercera (vv. 479-558)	Romance en *á-a*	Otavio, Gobernador, Capitán y criados	Contigüidad espacio-temporal	En tanto que el Gobernador y el Capitán tratan de la importancia de mantener la ciudad sin gente ociosa, Otavio sale a su encuentro, mostrando satisfacción por haber hallado al primero. Le cuenta entonces lo acordado con Ricardo: este, fuera de Lorena, le ha mandado una carta en la que le pide que apresen a su secretario por haberle sustraído unas joyas, pero con discreción, pues se trata de un caballero: Otavio dice haberlo visto esa mañana en una quinta. El Gobernador reúne al Capitán y a dos soldados para llevar a cabo tal petición. (Es importante señalar que la conversación inicial de la escena entre el Gobernador y el Capitán permite situar la acción en las últimas horas de la tarde, por cuanto están comenzado una típica ronda nocturna.)
Cuadro IV (vv. 559-902): Lauro llega a palacio	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*
Escena primera (vv. 559-664)	Redondillas	Celia y Julio	Sala del interior del palacio. Contigüidad temporal	Celia entrega la carta a Julio, acusándolo de necio por haberle contado la opinión de Ricardo sobre Estela y este, a su vez, le reprocha que ella lo fue aún más por habérselo transmitido a la Duquesa. Tras ello, se reconcilian y Celia disculpa a Julio, quien, elogiando la belleza de Estela en términos corteses, estilnovistas y petrarquistas, declara no compartir el pensamiento de su amo. En esto, Celia llama su atención, pues la Duquesa, escondida tras una antepuerta, los estaba escuchando.

Escena segunda (vv. 665-706)	Redondillas	Celia, Julio y Estela	Contigüidad espacio-temporal	Estela, gozosa y satisfecha por los elogios de Julio, aprovecha, con el objetivo de llevar a cabo su venganza, para pedirle que permanezca a su servicio. Julio muestra agradecimiento y, para conseguir el consentimiento de Ricardo, Estela propone escribirle; mientras tanto, él se quedará en palacio. Julio entiende el interés mostrado por Estela como síntoma de venganza o de amor.
Escena tercera (vv. 703-731)	Redondillas (vv. 703-706) Romance en *á-o* (vv. 707-724) (Se intercala una carta en prosa entre vv. 724-725.) Redondillas (vv. 725-731)	Celia, Julio, Estela, Gobernador y Otavio	Contigüidad espacio-temporal	El Gobernador y Otavio entran en palacio, para comunicar a Estela la captura de Lauro y la causa que lo ha motivado, explicitada en la carta de Ricardo que le entregan. Después de leer la carta, la Duquesa pide verlo.
Escena cuarta (vv. 731-740)	Redondillas (vv. 731- 732) Romance en *á-a* (vv. 733-740).	Celia, Julio, Estela, Gobernador, Otavio, Capitán y Ricardo / Lauro	Contigüidad espacio-temporal	Estela, encantada con la entrada de Ricardo / Lauro, pues le ha parecido «gentil caballero, / y por extremo galán», ordena al Gobernador y al Capitán dejarlo en palacio. (Esta escena no solo comporta el primer encuentro de los protagonistas principales, sino también que se reúnan en el proscenio todos los personajes de la comedia, a excepción de Belisa, que ya no comparecerá más.)
Escena quinta (vv. 741-888)	Romance en *á-a*	Celia, Julio, Estela y Ricardo / Lauro	Contigüidad espacio-temporal	Estela pregunta a Lauro el motivo de su actuación, indigna de su condición. Este, en un extenso parlamento, se presenta como francés, aunque nacido en Polonia, y estudioso de la astrología; añade a continuación que ha abandonado al príncipe Ricardo por amor: un día en que salieron de caza, vio a una dama de la que de inmediato quedó prendado, por lo que cuando Ricardo dispuso la partida a España, ha permanecido en Lorena, como vasallo del amor cortés. Afirma que el hurto de las joyas es una invención del Príncipe para que volviera con él, ya que siempre han estado juntos. La Duquesa lo cree y le ofrece su ayuda, ante lo que él promete volver a visitarla. Tras ello, Celia y Estela manifiestan el agrado que les ha causado el galán.

				(Es así como, a los motivos de la dama reacia al amor y del «desdén, con el desdén», se suman el de la falsa denuncia, el del secretario de sí mismo y el de «engañar con la verdad», que Lope preconiza en el *Arte nuevo* [vv. 319-320] porque «es cosa / que ha parecido bien».)
Escena sexta (vv. 889-902)	Romance en *á-a*	Julio y Ricardo	Contigüidad espacio-temporal	Ricardo y Julio celebran el éxito de lo acaecido en la escena anterior. No obstante, ante la confianza que manifiesta Ricardo en su plan, Julio le advierte ser cauteloso. (Este primer acto, con su ponderado equilibrio entre los cuadros exteriores, protagonizados por los personajes masculinos, y los interiores, propios de los personajes femeninos, y con la puesta en marcha tanto del plan de Ricardo para seducir a Estela como de la venganza de la Duquesa por el agravio a su hermosura del Príncipe, oficia, cierto, de presentación de los personajes y de planteamiento de la trama.)

SEGUNDO ACTO				
Cuadro I (vv. 903-1518): El amor por Lauro	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*
				(El segundo acto, que principia el desarrollo del nudo, transcurre completo en el palacio ducal, unos días después de finalizado el primero, aunque no se pueda determinar con rigor cuántos, pero los suficientes para que Ricardo / Lauro se haya establecido en Lorena y haya comenzado a privar como favorito de la Duquesa, tal y como le señala Otavio: «Pues ya caminan bien / por la privanza de Estela / tus cosas...» [vv. 1047-1049]).
Escena primera (vv. 903-966)	Redondillas	Estela y Celia	Sala del interior del palacio ducal. Ha transcurrido un número	Estela cuenta a Celia la venganza que planea contra Ricardo. Desea que la vuelva a ver, porque, segura de que logrará enamorarlo, retirará las palabras que tanto la agraviaron y entonces será ella la que lo despreciará, haciéndolo «vivir abrasado y muerto». Para conseguir que vaya a palacio pretende hacer a Lauro partícipe del plan, ya que, con él en

			de días impreciso	papel de tercero, ha de hacer creer al Príncipe que está enamorada de él. Aunque Celia discrepa de esta estratagema, impropia de una dama de alcurnia, es consciente de que no cambiará de parecer. Asimismo, le pregunta por la identidad de la dama de Lauro, que la Duquesa tampoco conoce.
Escena segunda (vv. 967-1035)	Redondillas	Estela, Celia y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Estela aprovecha la llegada de Julio para preguntarle por la dama de Lauro, aunque el criado, fiel al plan, se burla de ellas, afirmando desconocerla, pero suponiendo que es alguien de palacio. Ello da lugar a que Estela sospeche que se trata de Celia, y viceversa. En este punto, la Duquesa considera que se ofendió sin motivo por el «agravio» de Ricardo «siendo el gusto / un albedrío sin ley». No obstante, no abandonará su plan de venganza.
Escena tercera (vv. 1036-1046)	Redondillas	Julio	Contigüidad espacio-temporal	Solo en el proscenio en una breve escena de transición, Julio celebra el desarrollo del plan: del desdén de Estela surgirá el amor.
Escena cuarta (vv. 1047-1142)	Redondillas	Julio, Ricardo y Otavio	Contigüidad espacio-temporal	Otavio hace conocedor a Ricardo de su amor por Celia y le pide que, como tercero, lo ayude. En esto, Julio lo informa de la entrega de su carta fingida al Gobernador y del encuentro con Celia y Estela. La súbita llegada de esta última provoca la marcha de Julio y Otavio. Ricardo promete a este último cumplir lo que le ha pedido.
Escena quinta (vv. 1143-1442)	Redondillas (vv. 1143-1178) Romance en *é-e* (vv. 1179-1328)	Ricardo / Lauro y Estela.	Contigüidad espacio-temporal	Estela, asegurándose de que Lauro está solo, le revela el plan de venganza contra Ricardo para que la ayude a ponerlo en marcha. Pretende que le envíe un retrato suyo junto a una carta en la que le ha de hacer creer que lleva enamorada de él desde el día de caza en que lo vio, de manera que, si regresara a la Corte, tendría la oportunidad de hablar con ella. Segura de que acudirá de inmediato, lo enamorará y entonces desdirá las palabras que tanto la agraviaron, pues afirma que las mujeres han de ser hermosas y discretas y precisamente este, al calificarla de fea, ha ofendido su honor. Es así como la Duquesa, ignorante de que Lauro y Ricardo son la misma persona, le desvela su plan a la persona de la que desea vengarse.

	Redondillas (vv. 1329-1412) Décimas (vv. 1413-1442).			Lauro, aunque asegura que Ricardo es un hombre «de entendimiento y valor / y en efeto, un gran señor», no niega su mal gusto y acepta ayudarla. Tras ello, a cambio de haber confesado Estela su secreto, pide a Lauro que le desvele el nombre de la dama de la que se ha enamorado. Este, burlándose, afirma que es Celia, lo que causa gran enfado en la Duquesa. Solo así, fingiendo vergüenza y de forma discreta, se desdice y le declara su amor, como no podría ser de otro modo, en décimas. (Se puede decir que esta escena, pautada por los sucesivos cambios métricos —de redondillas a romance, de romance de nuevo a redondillas y de redondillas a décimas—, es la culminante del desarrollo de la trama o de la segunda parte de la estructura de la comedia. A partir de ella, Estela, sabedora de que es amante amada, se moverá entre los extremos del amor a Lauro y la venganza de Ricardo.)
Escena sexta (vv. 1443-1462)	Redondillas	Estela	Contigüidad espacio-temporal	Estela, sola en el escenario, queda asombrada por la atrevida declaración de Lauro, aunque satisfecha de ser la elegida, pues, tras el desprecio de Ricardo, temía volver a sufrir un nuevo desaire. Como la de Julio antes, representa una breve escena de transición.
Escena séptima (vv. 1463-1518)	Redondillas	Estela y Celia	Contigüidad espacio-temporal	Estela confirma a Celia que Lauro la ayudará en su venganza y —de forma sorpresiva para el espectador, pero en precioso detalle psicológico del dramaturgo, pues ella desea ocultar por el momento su naciente pasión por un inferior— la engaña al decirle que es ella la amada de Lauro, lo que causa satisfacción en esta. No obstante, como la Duquesa le ha organizado otro matrimonio le prohíbe acercarse a él, lo que Celia acepta. Aunque, enamorada de Lauro y viéndose alejada de él, siente un mayor deseo.
Cuadro II (vv. 1519-1842): El desarrollo del plan	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*

Escena primera (vv. 1519-1575)	Romance en *é-o*	Ricardo y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Ricardo explica a Julio el siguiente paso del plan. Este último debe traer a palacio al Conde y a los criados con los que viajaban, fingiendo que entre ellos se encuentra el Príncipe, como consecuencia de la carta escrita por Estela. Además, en presencia de esta, deberá entregarle a él mismo, disfrazado de Lauro, la carta que le habría mandado Ricardo en respuesta. Julio alaba el poder del amor por la agudeza desarrollada en Ricardo, y se dispone a ejecutar lo ordenado sin más demora, ante la complacencia de su señor por su servicio.
Escena segunda (vv. 1576-1674)	Romance en *é-o* (vv. 1576-1610) Octavas reales (vv. 1611-1674).	Ricardo / Lauro y Celia	Contigüidad espacio-temporal	Celia agradece a Lauro el amor que siente hacia ella y le confirma su reciprocidad. Ante lo que podría esperar como respuesta, este se declara desgraciado, pues la «ley del amigo verdadero» lo lleva a anteponer el deseo de Otavio al suyo. Así, como ambos están enamorados de ella, le pide que lo corresponda, causando gran enfado en Celia. Lejos de creer la excusa, lo tacha de desleal, tanto por haber callado su amor a Otavio, como por haberla rechazado, y, furiosa, le ordena que se marche, con el deseo de no querer saber de ninguno de los dos. Ricardo, en un aparte, se siente orgulloso de su actuación.
Escena tercera (vv. 1675-1710)	Redondillas (se intercala una carta en prosa entre vv. 1690-1691)	Celia, Estela y Gobernador	Contigüidad espacio-temporal	El Gobernador muestra a Estela la carta que le ha enviado Ricardo en que, contrariamente al pensamiento de esta, pide que libere a Lauro para reunirse con él en la aldea en que se encuentra enfermo, no lejos de allí. Informa además de que el secretario es su primo, lo que no pasa desapercibido ante las damas. La Duquesa le indica al Gobernador que le haga saber que Lauro nunca estuvo preso y que no irá a la aldea, ignorando que ella conoce el estado del Príncipe. (Es fundamental señalar la inteligencia con que opera el príncipe Ricardo y cómo tiene todo perfectamente trazado. Por cuanto, después de haber declarado su amor a Estela instigado por ella, en la carta y como de pasada, a través de las palabras del Príncipe, le hace creer que Lauro no es un simple secretario, sino que es su primo y, por consecuencia lógica, un noble de título que le sirve. Con ello logra acortar considerablemente la supuesta distancia

				que impera entre la dama noble —que es Estela— y el servidor —que es Lauro— del que está enamorada y atemperar el debate interno que pudiera tener ella por ese amor.)
Escena cuarta (vv. 1711-1749)	Romance en *é-a*	Celia, Estela y Ricardo / Lauro	Contigüidad espacio-temporal	Lauro, continuando con el plan, entra en escena y la Duquesa lo informa sobre el contenido de la carta, obviando el deseo de Ricardo de reunirse con él, revelado por Celia. Ello da lugar a que Estela, sin dar muestras explícitas de su interés por Lauro, lo invite a quedarse en palacio, a lo que este acepta.
Escena quinta (vv. 1750-1817)	Romance en *é-a*	Celia, Estela, Ricardo / Lauro y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Julio aparece con la carta de respuesta de Ricardo y afirma que quedó «loco del retrato», curando su enfermedad y organizando el viaje para visitar a Estela, quien dispone cómo habrá de ser el encuentro: de noche, separados por las rejas del jardín. Como consecuencia de la situación, Lauro manifiesta sus celos, aunque Estela le confirma que si el plan marcha como pretende, será Ricardo quien los sentirá de él.
Escena sexta (vv. 1818-1823)	Romance en *é-a*	Celia, Ricardo / Lauro y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Celia pregunta a Lauro si hablará con ella en el encuentro mientras la Duquesa lo hace con Ricardo. Este acepta solo si Otavio se lo permite.
Escena séptima (vv. 1824-1842)	Romance en *é-a*	Ricardo y Julio.	Contigüidad espacio-temporal	Julio no cree que el plan de Ricardo de hablar simultáneamente a Estela y a Celia, fingiéndose además Lauro ante esta última, resulte exitoso. Ricardo, seguro del enamoramiento de Estela, confía en que cuando se revele la verdad no tendrá un mal fin. (Repárese en que la tirada en romance que finaliza el segundo acto rima tanto con Estela como con fea.)

TERCER ACTO				
Cuadro I (vv. 1843-2190): El encuentro	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*
Escena	Redondillas	Ricardo y	Espacio	Ricardo y Otavio van de camino al

primera (vv. 1843-1924)		Otavio	itinerante por las calles de Lorena que conducen a los jardines de palacio. La acción transcurre al día siguiente por la noche.	encuentro con las damas. Este primero expresa temor por el hecho de que Estela pueda conocer su disfraz. No obstante, Otavio trata de tranquilizarlo afirmando que la Duquesa no es «tan discreta» y que la favorable oscuridad de esa noche lo ayudará. Ricardo defiende la causa que lo ha llevado a actuar así: el temor a ser rechazado, como les ha ocurrido a todos sus pretendientes, por la arrogancia de Estela. Ahora se siente satisfecho, pues sabe que, enamorada de su identidad fingida, una vez conozca la verdad no podrá despreciarlo. Frente a la dicha de este, manifiesta Otavio su tristeza, debido al amor no correspondido de Celia. Ricardo es quien lo anima ahora, asegurándole que estará con ella desde el momento en que él pueda disponerlo.
Escena segunda (vv. 1925-2003)	Redondillas	Ricardo, Otavio y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Julio informa a los galanes de que la Duquesa está preparada para la cita. Además, les dice lo bella que estaba cuando momentos previos a medianoche llamó su atención para preguntarle por Lauro, suponiendo que estaría celoso. Ricardo expone entonces el plan a seguir a Otavio y, ante las señales de las damas, se disponen a hablar con ellas.
Escena tercera (vv. 2004-2157)	Romance en *é-a*	Ricardo / Lauro, Otavio, Julio, Estela y Celia	Las damas en balcones (o sea, en las aberturas del segundo nivel del vestuario femenino) y los galanes abajo, en el jardín de palacio. Contigüidad temporal	Ricardo manda a Otavio fingirse Lauro e ir en busca de Celia mientras él se muestra como tal ante la Duquesa. Una vez ante Estela, modifica su voz, correspondiendo al amor de esta, quien dice estar enamorada desde el día en que lo vio, aunque a ella le cuerda mucho a la de Laura. Por otro lado, Otavio, oculto tras el disfraz de Lauro, declara sus sentimientos a Celia. Estela, celosa del cortejo de Lauro (Otavio) a Celia, ordena un cambio de parejas: Ricardo debe ir a hablar con Celia para que sea Lauro quien lo haga con ella. El Príncipe finge aceptar dicha idea, por lo que se reúne con Otavio, aunque el único cambio que llevan a cabo es que Ricardo se hace pasar por Lauro ante la Duquesa., pues Otavio continúa con Celia como si fuera Lauro y no el Príncipe. Estela entonces le expresa su desasosiego porque haya estado hablando a Celia y Lauro le reprocha el papel que ejerce de tercero de su señor. Ante ello, Estela, una vez más, le promete no sentir amor hacia Ricardo y, para demostrárselo rechazará, verlo con la eminente luz del día,

				por lo que llama a Celia y las dos parejas se despiden. (Una vez más sale a relucir la perspicacia de Ricardo, pues si la Duquesa hubiera esperado al alba y hubiese visto al Príncipe se habría dado cuenta del embrollo. Repárese, por otro lado, en que el romance es en *é-a*, por lo que de nuevo rima con Estela y con fea)
Escena cuarta (vv. 2158-2190)	Romance en *é-a*	Ricardo, Otavio y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Ricardo y Otavio sobresaltan a Julio, quien se había quedado dormido. El primero manifiesta su alegría por la exitosa actuación, en contraposición a Otavio que se siente afligido por no ser correspondido por Celia. Julio a su vez se queja por no tener «una Inés en esta feria».
Cuadro II (vv. 2191-2568): Disposiciones de Estela	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*
Escena primera (vv. 2191-2260)	Redondillas	Estela y Celia	Sala del interior del palacio ducal. A la mañana siguiente	Estela y Celia, ambas enamoradas de Lauro, discuten por él. La Duquesa, para cumplir su objetivo, pretende que su dama se case con otra persona. Por su parte, Celia le recrimina la desigualdad social que los separa. Además, se muestra segura de ser la elegida, debido a lo compartido con Lauro la noche anterior, lo que genera cierta confusión, ya que, si bien Celia estuvo toda la noche con el secretario, no entiende cómo la Duquesa afirma haber estado también con él. En todo caso, como esta última ha declarado su amor por Lauro, desiste de su deseo.
Escena segunda (vv. 2261-2274)	Soneto	Estela	Contigüidad espacio-temporal	Sola en el escenario, la Duquesa pronuncia un soliloquio en forma de soneto —y «el soneto está bien para los que aguardan» (Lope, *Arte nuevo*, v. 308)—, en que analiza su transformación de dama esquiva a dama enamorada y encomienda su amor a las estrellas.
Escena tercera (vv. 2275-2314)	Redondillas	Estela y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Julio entrega a Estela el regalo que le ha hecho Ricardo: un retrato de Lauro rodeado de diamantes, ya que después de haberla oído hablar con este, cree que no hay nada que la pueda agradar más. Esta se

				enfada al pensar que ha sido Lauro quien le ha revelado sus verdaderos sentimientos. El juego, que a la Duquesa, claro, se le escapa, es que Ricardo y Lauro son el mismo.
Escena cuarta (vv. 2315-2533)	Octavas reales (vv. 2315-2434) Décimas (vv.2435-2474) Romance en *é-o* (vv.2475-2533)	Estela, Julio y Ricardo / Lauro	Contigüidad espacio-temporal	La Duquesa manifiesta a Lauro su enfado por la traición y por los celos que le ha hecho sentir. A pesar de que este se excusa aduciendo que se acercó a Celia para mantener en secreto su amor, Estela le prohíbe volver a hablarle, pues «ya no es tiempo que andemos tan secretos». Ahora es Lauro quien manifiesta sus celos por Ricardo. Así, previendo lo que sucederá, le pide permiso para ir a España, con el fin de evitar más sufrimiento y la posibilidad de que Ricardo lo mate a causa de los celos. La Duquesa le reitera el amor que siente por él, así como el deseo de venganza hacia Ricardo. De este modo, pretende no dilatar más la situación y le expone el plan a seguir. Lauro debe comunicar a Ricardo el eminente casamiento con la Duquesa si verdaderamente la desea. En el momento en que este vaya a darle la mano será cuando Estela lo rechace. Además, Lauro fingirá disponerse a casar con Celia, para una vez que la Duquesa se vengue de Ricardo, tome a Lauro por esposo y logre así vengarse también de Celia.
Escena quinta (vv. 2534-2568)	Romance en *é-o*	Julio y Ricardo	Contigüidad espacio-temporal	Julio disculpa la venganza de la Duquesa, aunque no entiende cómo Ricardo solucionará la suya. Este afirma que «hoy» se resolverá todo, una vez ha logrado enamorar a la desdeñosa Estela. (Con este cuadro, en efecto, se cierra la segunda parte de la estructura de la comedia, el desarrollo de la trama, iniciada al comienzo del segundo acto. Una vez más, el responsable de marcar los tiempos y los pasos de la acción es Ricardo / Lauro, quien ahora, bajo el alias de Lauro, precipita con sus supuestos celos y resquemores de Ricardo, el desenlace.)
Cuadro III (vv. 2569-2781): El amor	*Versificación*	*Personajes*	*Marco espacio-temporal*	*Acción*

vence				
Escena primera (vv. 2569-2616)	Silva de pareados	Estela, Celia, Gobernador y Capitán	Sala del interior del palacio ducal. Unas horas más tarde o a la mañana del día siguiente	Estela comunica al Gobernador su boda con Ricardo y la de Celia con Lauro, lo que satisface enormemente a esta última. Además, temiendo la posible reacción violenta del Príncipe al sentirse burlado, pide al Gobernador, sin desvelar el verdadero motivo, tener soldados preparados en el acto.
Escena segunda (vv. 2617-2625)	Silva de pareados	Estela y Celia	Contigüidad espacio-temporal	Celia queda extrañada al ver que la Duquesa no ha preparado la habitación que compartirá con Ricardo, ante lo que esta asegura que el final de la noche no será como imagina.
Escena tercera (vv. 2626-2661)	Redondillas	Estela, Celia y Julio	Contigüidad espacio-temporal	Julio anuncia la llegada de Ricardo, junto a Lauro y el Conde. La Duquesa pregunta por el estado en que vienen los galanes, así como la opinión de Julio sobre ellos, quien la advierte de que son tan parecidos que hasta él mismo los confunde. Estela sufre un momento de duda ante la venganza tramada.
Escena cuarta (vv. 2662-2781)	Romance en *é-a*	Estela, Celia, Julio, Ricardo, Otavio, Gobernador, Conde y acompañamiento.	Contigüidad espacio-temporal	Ricardo se presenta en palacio con toda su comitiva y Estela lo confunde con Lauro. Este entonces revela la verdad: la causa que lo llevó a Lorena, su consecuente enamoramiento y la posterior estrategia para doblegar su orgullosa presunción y conseguir su favor. Una vez confesado su amor y mostrándose satisfecho por haber derrotado su desdén, le pregunta si lo admite como esposo, lo que es aceptado por la Duquesa, al no sentirse ofendida por la traza y complacida porque no la hubiera tenido por fea. Finalmente, Ricardo propone a Otavio casarse con Celia y a Julio, que queda sin criada, se le entrega dinero. (Como no podía ser de otra manera, el romance que culmina la comedia rima con Estela y fea.)

LA FORTUNA LITERARIA DE *LA HERMOSA FEA*

Aparte de la impronta que pudo dejar en *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto, que no parece ser muy significativa en comparación con la más visible y evidente de *Los milagros del desprecio*, *De cosario a cosario* y *La vengadora de las mujeres*, la fortuna literaria de *La hermosa fea* en el siglo de su alumbramiento y publicación alcanza su cenit en la traducción que llevó a cabo la actriz italiana Orsola Cortesi Biancolelli (1630-1718) en 1665, bajo el título de *La bella brutta*, que se estampó en ese mismo año de 1665, en París, por Guglielmo Sassier, dedicada a la Sacra Real Christianissima Maestà della Regina Madre[38]. *La bella brutta* se reeditó en 1666, en la misma ciudad y por el mismo editor, y en 1669, en Bolonia, por Giacomo Recaldini, dedicada al abad de la catedral de Ímola, Cesare Mezamici, lo que da cuenta de que cosechó cierto éxito en un breve espacio de tiempo.

Aunque Orsola Cortesi tradujo *La hermosa fea* para ser representada en París, adonde se había trasladado en 1662, junto con los actores Giacinto Bendinelli, Giovanni Andrea Zanotti y Patrizia Adami, y en donde se incorporó a la famosa compañía teatral Fiorelli-Locatelli, la elección de una pieza dramática de Lope de Vega responde a la notable recepción que alcanzó la *Comedia nueva* en Italia, pues solo de Lope, según el recuento de Carmen Marchante Moralejo [2007 y 2009], se transliteraron o se adaptaron al italiano hasta treinta comedias, entre las cuales, algunas tan significativas como *El acero de Madrid*, *Amar sin saber a quién*, *El bastardo Mudarra*, *El perseguido*, *La discreta enamorada*, *La fuerza lastimosa*, *Los locos de Valencia*, *El marqués de Mantua*, *El perro del hortelano* o *Porfiando, vence amor*; a las que Fausta Antonucci [2014] ha añadido cinco más.

Orsola, para llevar a cabo su versión, acometió una serie de innovaciones que apuntan tanto a la tradición italiana como al horizonte de expectativas del público cortesano francés al que estaba destinado la representación de la pieza. Así, habida cuenta de que en Italia se reservaba la prosa para la comedia y el verso para la tragedia y el melodrama, transformó el verso de *La hermosa fea* en prosa en *La bella brutta*. Además, amplificó el texto con el propósito de guiar al receptor por los sutiles y enmarañados enredos que la comedia pone sobre las tablas; eliminó casi todas las referencias al mundo clásico o las sustituyó por otras más cercanas en el tiempo y en el espacio, y evitó los pasajes de estilo más enrevesado y conceptuoso o repleto de agudezas, parlamentos de Julio en especial. De todos modos, como señala Freixeiro Ayo [2018: 59], «comparando *La bella brutta* con el resto de versiones lopianas italianas [...] la obra de Biancolelli se presenta como una de las traducciones más fieles del autor español, respetando el orden de las intervenciones y procurando una coincidencia de contenido en cada una de ella». A lo que se suma el hecho, tan relevante como la traducción, de que, aunque «*La bella brutta* es la única producción literaria de Orsola», constituye «un trabajo suficiente como para demostrar el conocimiento del gusto del público y de sus exigencias, propio de una mujer que dedicó toda su vida a las tablas».

Después de la traducción de Orsola Cortesi Biancolelli, *La hermosa fea* parece no haber gozado de mucha estimación, aunque contó con un par de ediciones sueltas en el siglo XVIII y una a comienzos del XIX, hasta que fue refundida, revisada y readaptada para

[38] Sobre todo lo concerniente a la traducción italiana de *La hermosa fea*, remitimos al estudio de Freixeiro Ayo [2018], de quien tomamos algunos de los datos que ofrecemos a continuación.

formar parte de dos colecciones teatrales en el siglo pasado: *La hermosa fea, comedia en cuatro actos*, de Lope Félix de Vega Carpio, refundida en verso por Tomás Luceño, Madrid: s.n. (Colección «La Novela Teatral», núm. 359), 1923; el formato del volumen es de 19,5 x 13, 5 centímetros, consta 24 páginas (texto a doble columna), con caricatura en la portada de Ricardo Marín, y se publicó el domingo 7 de octubre de 1923 (Pérez Bowie, 1996: 232). Y *La hermosa fea*, comedia de Lope de Vega revisada y refundida en dos partes por Alfonso Paso y Julio Mathías, Ávila: Senén Martín (Colección Teatro, núm. 439), 1964; el formato del volumen es de 15 x 11 centímetros, y consta de 80 páginas; fue estrenada en el Teatro Club de Madrid el 29 de marzo de 1963, con la siguiente relación de personajes y actores: La Duquesa Estela, interpretada por Irene Gutiérrez Caba; Celia, por Julia Trujillo; Belisa, por Yolanda Bal; el príncipe Ricardo, por Carlos Larrañaga; Otavio, por Juan Lizárraga; Julio, por José Morales; el Gobernador, por Ángel Calero Parra; el Capitán de Campaña, por Valentín de Hojas (Azcune, 2012: 508).

La colección «La Novela Teatral», que ha sido estudiada en profundidad por Pérez Bowie [1996], estuvo vigente desde el 17 de diciembre de 1916 hasta el 14 de junio de 1925, periodo en que se publicaron 477 números, a razón de uno por semana que se ponía a la venta cada domingo; José de Urquía fue su director; de Lope de Vega, además de *La hermosa fea*, se adaptaron *La moza del cántaro* (núm. 248) y *El anzuelo de Fenisa* (núm. 416). Por su parte, la «Colección Teatro», que ha sido analizada por Valentín Azcune [2012], se publicó entre 1951 y 1976, intervalo en que se pusieron a la venta 785 números; en un principio, la colección era de periodicidad semanal, aunque a partir de un momento dado hubieron de publicarse más espaciadamente, pues la media es de treinta por año, en lugar de cincuenta y dos o cincuenta y tres; la dirección estuvo a cargo de Manuel Benítez Sánchez-Cortés, al menos hasta el número 299, pues a partir del 300 ya no figura el nombre del director; aparte de *La hermosa fea*, de Lope se refundieron, pusieron a la venta y estrenaron, *Fuenteovejuna* (núm. 220), *El caballero de Olmedo* (núm. 295), *El anzuelo de Fenisa* (núm. 310), *Los locos de Valencia* (núm. 360), *Los guanches de Tenerife o La conquista de Las Canarias* (núm. 380), *Los melindres de Belisa* (núm. 395) y *El niño inocente de la Guardia* (núm. 709).

HISTORIA DEL TEXTO

LA EDICIÓN PRÍNCIPE

La *editio princeps* de *La hermosa fea* vio la luz en la *Ventiquatro parte perfeta de las Comedias del Fénix de España frey Lope Felix de Vega Carpio*, que se publicó en Zaragoza en 1641, en la oficina tipográfica de Pedro Verges, seis años después del fallecimiento de su autor; ocupó la segunda posición, en los folios 22v-42, entre *Guardar y guardarse* y *El caballero de Olmedo*; y constituye el único testimonio que ha llegado hasta nosotros del siglo XVII. De ella hemos compulsado los siguientes ejemplares:

A[1]: Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), signatura R/13875
A[2]: Ejemplar de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, signatura BH Y-15/089
A[3]: Ejemplar de la British Library (Londres), signatura 11726.l.7
A[4]: Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek (Viena), signatura *38.H.2 (vol. 24, 1641)
A[5]: Ejemplar de la Bayerische Stätsbibliothek (Múnich), signatura 4 P.o.hisp. 68-24

No hemos detectado ninguna incidencia significativa tras el cotejo entre los diferentes ejemplares consultados de la edición príncipe.

La impresión de *A* acumula, en cualquier caso, una treintena de erratas textuales; tiene con casi toda seguridad seis pequeñas lagunas textuales de entre dos y seis versos (vv. 2011-2012, 2015-2016, 2019-2020, 2084-2089, 2098-2101 y 2766-2767), que se concentran en la visita nocturna que Ricardo / Lauro y Otavio hacen a la duquesa Estela y Celia, en el primer cuadro del tercer acto (vv. 1843-2190), salvo la última, que se produce en el desenlace de la comedia; y presenta una importante anomalía, posiblemente derivada del proceso de composición del texto, que afecta a los folios 30v y 31, la cual exponemos detalladamente en el aparato crítico (asiento del v. 1186).

LAS EDICIONES SUELTAS

Aparte de la edición príncipe, contamos con tres testimonios antiguos impresos más: dos ediciones sueltas del siglo XVIII y una de comienzos del siglo XIX, que están íntimamente ligadas entre sí. La primera en el tiempo (*Sanz*) se estampó en Madrid en 1739, en la imprenta de Antonio Sanz, situada en la plazuela de la calle de la Paz. Se trata de una edición desglosada con texto a dos columnas, en 4º, de catorce folios sin numerar, que porta el número 202. Es harto probable que el texto derive de una copia manuscrita de una compañía, por cuanto presenta numerosos pasajes que han sido suprimidos de los parlamentos más extensos de los personajes (vv. 281-292, 587-610, 772-775, 851-854, 983-986, 1039-1042, 1067-1078, 1127-1134, 1186, 1197-1204, 1266, 1297-1320, 1545-1570, 1619-1626, 1659-1666, 1855-1866, 1901-1910, 1931-1954, 1975-1986, 2137-2146, 2265-2274, 2371-2378, 2387-2426, 2445-2464 y 2722-2739), sin afectar al sentido de la pieza, lo que demuestra que han sido eliminados con sutilidad y conocimiento de causa. Al tiempo que incluye las seis pequeñas lagunas que hemos conjeturado detectar en la edición de la *Ventiquatro parte perfeta*, que hemos tenido a bien a introducir en el texto de nuestra

edición (en los asientos correspondientes del aparato crítico brindamos las explicaciones oportunas de por qué lo hemos hecho). Enmienda, además, algunas de sus erratas y corrupciones métricas. Difieren notablemente sus acotaciones, que son más numerosas y tienden a ser más detalladas. Presenta un único elenco de personajes, a continuación del título de la comedia; y cambia «acto» por «jornada». Aunque no muchas, exhibe también erratas propias.

La segunda (*JyT*) se publicó en Valencia en 1772, en el taller de Joseph y Thomàs de Orga, emplazado en la calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi. Se trata igualmente de una edición desglosada con texto a dos columnas en 4º, de veintiocho páginas numeradas, que porta el número 178. Reproduce el texto de la suelta de Antonio Sanz, al que corrige en dos o tres ocasiones; si bien, se aparta notablemente de él en las didascalias, que son más numerosas y aún más detalladas; y también, en el hecho de que reemplaza en todo el texto «Duquesa» por «Estela» como forma de denominar al personaje tanto al inicio de cada parlamento como en las acotaciones, y de que añade en el elenco de personajes su tipología y función («dama», «galán», «criada», «gracioso», etc.) y agrega «Acompañamiento».

La tercera (*JF*) vio la luz en Valencia en 1814, en la imprenta de José Ferrer de Orga, sita en la calle de las Barcas 13. Como las dos sueltas anteriores, es una edición desglosada con texto a dos columnas, en 4º, de veintiocho páginas numeradas, que porta el número 178. Copia el texto de la de Joseph y Thomàs de Orga, aunque enmienda alguna errata.

LAS EDICIONES MODERNAS

La transmisión de *La hermosa fea* se completa con dos ediciones modernas, una de la segunda mitad del siglo XIX y otra de la primera mitad del siglo XX. A saber: la que Juan Eugenio Hartzenbusch (*H*) incluyó en el tomo II de las *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega y Carpio* (Madrid: Manuel Rivadeneyra, 1855, pp. 349-365), quien sigue el texto de la edición príncipe de 1641, en el que no obstante incluye algunos de los versos que figuran en *Sanz* y las otras sueltas (*JyT* y *JF*) que no se registran en ella; introduce numerosas enmiendas, muchas de ellas gratuitas e innecesarias; modifica sustancialmente las acotaciones y segmenta los actos en escenas, en doce, catorce y trece, respectivamente.

Y la de Emilio Cotarelo y Mori (*CM*) en el tomo XII de las *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, publicadas por la Real Academia Española (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 239-268), quien sigue muy de cerca la edición príncipe, cuyas erratas corrige de vez en cuando, aunque incorpora otras de su propia cosecha, y ha consultado seguro la de Hartzenbusch, que cita en notas al pie en varias ocasiones. Empero, en la breve introducción que dedica a la comedia en el prólogo (pp. XVI-XVII), cita asimismo las ediciones sueltas de *Sanz* y *JyT*, aunque no *JF*, y advierte de que tienen «bastantes supresiones»; menciona, además, que *La hermosa fea* «se representó en Palacio en 1631, por la compañía de Cristóbal de Avendaño, a quien se le pagaron por esta obra y *La noche de san Juan*, estrenada también en 1631, 400 reales en 26 de abril de 1632. En esta nota se dice que Avendaño se hallaba a la sazón en Valencia»; y subraya que «está bien urdida y desenvuelta» y «esmeradamente escrita y versificada».

Aparte de estas ediciones, *La hermosa fea* fue —como vimos más arriba— seleccionada y amoldada para formar parte de dos colecciones teatrales de kiosco en el siglo XX, que, naturalmente, carecen de relevancia ecdótica en la constitución del texto: *La hermosa fea, comedia en cuatro actos*, de Lope Félix de Vega Carpio, readaptada por Tomás Luceño, Madrid: s.n. (Colección «La Novela Teatral»), 1923; y *La hermosa fea*, comedia de Lope de Vega revisada y refundida en dos partes por Alfonso Paso y Julio Mathías, Ávila: Senén Martín («Colección Teatro», núm. 439), 1964.

ESTA EDICIÓN

La edición que presentamos toma como testimonio base la edición príncipe de *La hermosa fea* integrada en la *Ventiquatro parte perfeta* (1641). Hemos cotejado el texto con un ejemplar de la suelta de Antonio Sanz, el U/11179 de la Biblioteca Nacional de España, del que hemos tomado los versos que no figuran en la *princeps* y que, en general, nos ha servido de gran utilidad en la fijación del texto; con otro de la de Joseph y Thomàs de Orga, el U/10311de la Biblioteca Nacional de España, y con otro de la de José Ferrer de Orga, el T/14976(6) de la Biblioteca Nacional de España; así como con las ediciones modernas de Hartzenbusch, cuyas enmiendas a veces adoptamos, y Cotarelo y Mori. Consignamos todas las variantes textuales que existen entre el texto de base, los testimonios antiguos conservados y las ediciones modernas disponibles en el aparato crítico, que figura a continuación del texto.

Conforme a lo establecido por las normas de ARTELOPE, actualizamos la ortografía y la puntuación con arreglo a las normas actuales de la Real Academia Española. Por tanto, se normalizan las grafías que afectan a la representación ortográfica: g/x/j (e, incluso, s); b/v (o u, en su caso); c/z/ç; s/ss; ch/qu; h/Ø, grupos irrelevantes y reduplicaciones, etc., se resuelven las abreviaturas, se regulariza el uso de mayúsculas, se separan las palabras y se eliminan los signos diacríticos. No obstante, hemos mantenido algunos usos de la lengua del texto que responden a la morfología y el léxico del período, y otros por necesidades tanto del cómputo métrico como de la rima. El texto se acompaña de un cuerpo de notas de carácter histórico-cultural que persigue situarlo en el contexto de su época y en la producción literaria de su autor, así como solventar aquellos matices del español clásico que puedan presentar dificultades de compresión a un lector actual. Es decir, todo aquello que contribuye a una comprensión directa y esencial del texto. La edición se completa con un apéndice en el que transcribimos la novela corta de Juan de Piña, *Varias fortunas de la Duquesa de Milán, Leonor Esforcia*, que constituye el principal referente intertextual de *La hermosa fea*.

Quisiéramos, por último, agradecer, de entre todas las personas que nos han ayudado durante el proceso de edición del texto, bien atendiendo a nuestra dudas y preguntas, bien facilitándonos información, bien proporcionándonos materiales y estudios de diverso tipo, a Jesús Tronch, Ignacio García Aguilar, David González Ramírez, Luis Gómez Canseco, Daniele Crivellari, Cristina Castillo Martínez, Abraham Madroñal Durán, Josefa Badía Herrera, Rafael Bonilla Cerezo, José Roso Díaz, Guillermo Carrascón y Manuel Piqueras Flores. Especial mención merece María Serrano Campos por haber

tenido a bien colaborar con nosotros, pues su contribución ha mejorado ostensiblemente el resultado del trabajo en todos sus apartados.

SINOPSIS O ESTRUCTURA MÉTRICA *LA HERMOSA FEA*

ACTO PRIMERO (902 VERSOS)

Versos	Estrofa	Número de versos
1-40	Redondillas	40
41-128	Romance en *é-o*	88
129-408	Redondillas	280
409-462	Silva de pareados	54
463-478	Redondillas	16
479-558	Romance en *á-a*	80
559-706	Redondillas	148
707-724	Romance en *á-o* (con una carta en prosa al final de la tirada)	18
725-732	Redondillas	8
733-902	Romance en *á-a*	170

ACTO SEGUNDO (940 VERSOS)

903-1178	Redondillas	276
1179-1328	Romance en *é-e*	152
1329-1412	Redondillas	84
1413-1442	Décimas	30
1443-1518	Redondillas	76
1519-1610	Romance en *é-o*	92
1611-1674	Octavas reales	64
1675-1710	Redondillas (con una carta en prosa intercalada entre los versos 1690-1691)	36
1711-1842	Romance en *é-a*	132

ACTO TERCERO (939 VERSOS)

1843-2002	Redondillas	160

2003-2190	Romance en *é-a*	188
2191-2260	Décimas	70
2261-2274	Soneto	14
2275-2314	Redondillas	40
2315-2434	Octavas reales	120
2435-2474	Décimas	40
2475-2568	Romance en *é-o*	94
2569-2625	Silva de pareados	57
2626-2661	Redondillas	36
2662-2781	Romance en *é-a*	120

RESUMEN

Estrofas	Número total de versos	Porcentaje (%)
Redondillas	1200	43,15
Romance	1132	40,70
Octavas reales	184	6,61
Décimas	140	5,03
Silva de pareados	111	3,99
Sonetos	14	0,50
	2781	100

BIBLIOGRAFÍA

ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, trad. de Pilar Pedraza, Akal, Madrid, 1993.

AICHINGER, Wolfram, «'Oscura y negra máscara del día'. El amante nocturno, las segundas nupcias y el ritual popular en *La viuda valenciana*», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada eds., Universidad de Valladolid, Valladolid 2010, pp. 181-90.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *«Con esta carga nacemos las mujeres». Discurso sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2022.

ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.

ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en Italia en el siglo XVII?», *Criticón*, 122, 2014, pp. 83-96. DOI: https://doi.org/10.4000/criticon.1175

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2012.

ARATA, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Fausta Antonucci *et alii* eds., Edizioni ETS, Pisa, 2002.

ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal eds., Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996, pp. 37-59.

ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1998, pp. 27-49.

ARELLANO, Ignacio, «La competencia por el aplauso en las tablas del Siglo de Oro: de Lope de Vega a los pájaros nuevos», *Hipogrifo*, 5.1, 2017, pp. 57-71. DOI: http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.06

ARELLANO, Ignacio, y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega*, Homo Legens, Madrid, 2011.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI.1, 1957, pp. 1-35.

AZCUNE, Valentín, *Colección Teatro*, CSIC, Madrid, 2012.

BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «comedia nueva». Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2014.

BADÍA HERRERA, Josefa, «La comedia palatina en la gestación de la comedia nueva», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 103-118.

BERNÍS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el «Quijote»*, El Viso, Madrid, 2001.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. V. Branca, 2 vols., Einaudi, Turín, 1992.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Real Academia Española, Madrid, 2024.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Villa, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2020.

CARREÑO, Antonio, «Izquierdo de Piña, Juan», en *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, 2021. En línea: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/23337-juan-izquierdo-de-pina. Consultado: 03/09/2025.

CATTANEO, María Teresa, «El juego combinatorio. Notas sobre "las comedias de secretario" de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds., Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2003, pp. 177-190.

CERVANTES, Miguel de, *El celoso estremeño*, en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp. 325-369.

CERVANTES, Miguel de, *El gallardo español*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Canseco coord., 2 vols., Real Academia Española, Madrid, 2015, t. I, pp. 19-131.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. por Francisco Rico, 2 vols., Real Academia Española, Madrid, 2015.

CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano Renieblas, Real Academia Española, Madrid, 2017.

CERVANTES, Miguel de, *El viejo celoso*, en *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Real Academia Española, Madrid, 2012, pp. 119-135.

CIORANESCU, Alexandre «Tirso de Molina y Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter*, A. David Kossoff y José Amor y Vázquez eds., Castalia, Madrid, 1971, pp. 151-160 (p. 151)

COMPAGNON, Antoine, *Con la vida por detrás. Fines de la literatura*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2025.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1995.

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.

CUÉLLAR, Álvaro, «Propuestas de autoría y datación en el teatro de Lope de Vega a la luz de la Inteligencia Artificial», *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*, 55, 2022. DOI: https://doi.org/10.13023/etd.2022.428.

D'AGOSTINO, Alfonso, *El Abencerraje y la hermosa Xarifa. Polimorfismo letterario e dinamiche testuali*, Ledizioni, Milán, 2021.

Diccionario de Autoridades, ed. facsímil, 3 vols., Gredos, Madrid, 2002.

DIXON, Victor, *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2013.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., CSIC, Madrid, 1946-1958.

ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2022.

FERNÁNDEZ, Carolina, «Piña, Juan Izquierdo de», en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde Pou, D. Gavela y P. C. Rojo Alique coords., 2 vols., Castalia, Madrid, 2010, t. I, pp. 106-109.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2019.

FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 215-231.

FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, R. Castilla Pérez y M. González Dengra eds., Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.

FERRER VALLS, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi,* una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 55-76.

FERRER VALLS, Teresa, «La representación en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos *CATCOM*», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 173-192.

FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Publicación en web: https://catcom.uv.es/

FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *DICAT. Grupo de investigación teatral*. Publicación en web: https://dicat.uv.es

FLORENCIO MARTÍNEZ, José, *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*, PPU, Barcelona, 2012.

FLORIT, Francisco, «Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*», en *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, Maria Grazia Profeti eds., 3 vols., Alinea, Florencia, 2000a, t. III, pp. 85-96.

FLORIT, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina*, Ignacio Arellano y Blanca Oteiza eds., Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 2000b, pp. 65-83.

FREIXEIRO AYO, Irina, «Ortola Cortesi Balcolelli, mediadora teatral entre España e Italia», en *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, Milagros Martín Clavijo y Mattia Bianchi coords., Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018, pp. 47-60.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, Eugenia FOSALBA y Gonzalo PONTÓN, *Historia de la literatura española, 2. La conquista del clasicismo*, Crítica, Barcelona, 2013.

GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2013.

GÓMEZ CANSECO, Luis, Introducción a Miguel de Cervantes, *La gran sultana*, ed. L. Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, pp. 11-152.

GÓNGORA, Luis de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Pérez Lasheras y José M.ª Micó, Taurus, Madrid, 1991.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Lope, la corte y los "pájaros nuevos"», *Anuario de Lope de Vega*, VIII, 2002, pp. 139-162.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, *«Entretener con apacible y dañoso gusto». El «Decameron» y los «novellieri» en España*, CSIC, Madrid, 2025.

GRANADA, Fray Luis de, *Introducción al símbolo de la fe*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, Real Academia Española, Madrid, 2020 (libro electrónico).

GUTIÉRREZ GIL, Alberto, *Francisco Rojas Zorrilla y la comedia palatina*, IDEA, Nueva York, 2023.

HEBREO, León, *Diálogos de amor*, trad. de Carlos Mazo del Castillo, ed. de José María Reyes Cano, PPU, Barcelona, 1993.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín coord., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, t. I, pp. 481-494.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2002.

JACOBI, Claudia, «Estética feísta y discursos de amor carnavalescos en *La hermosa fea* de Lope de Vega», en *«Que todo lo feo es malo / y bueno todo lo hermoso». Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Claudia Jacobi eds., LIT, Münster, 2020, pp. 111-129.

LEÓN, Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Real Academia Española, Madrid, 2012.

LEWIS, C. S., *La alegoría del amor*, trad. de D. Sampietro, Eudeba, Buenos Aires, 1953.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Porrúa, Madrid, 1977.

LOEZA ZALDÍVAR, Alejandro, «Relación entre Tirso de Molina y Lope de Vega: aproximación a un estado de la cuestión», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Puerto Rico*, 44.1, 2018, pp. 65-76.

LUZÁN, Ignacio de, *La poética,* ed. Russell P. Sebold, Cátedra, Madrid, 2008.

MADROÑAL, Abraham, «Piezas dramáticas breves en los últimos códices autógrafos de Lope», *El último Lope (1618-1635) y la escena*, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello coords., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 105-126.

MADROÑAL, Abraham, Introducción, en *El renacer del Fénix. «Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido»: una nueva comedia de Lope de Vega*, Olmedo Clásico / Ayuntamiento de Olmedo / Universidad de Valladolid, Olmedo / Valladolid, 2021, pp. 17-110.

MARCHANTE MORALEJO, Carmen, *Traducciones, adaptaciones, «scenari» de la comedia de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2007.

MARCHANTE MORALEJO, Carmen, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Maria Grazia Profeti ed., Alinea, Firenze, 2009, pp. 7-58.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Castalia, Madrid, 2003.

MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Castalia, Madrid, 1996.

MOLINA, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Real Academia Española, Madrid, 2012.

MORENO PRIETO, María Josefa, Prólogo a Juan de Piña, *Varias fortunas*, ed. M.ª J. Moreno Prieto, Sial / Prosa Barroca, Madrid, 2021, pp. 11-57.

MORETO, Agustín, *El desdén, con el desdén*, Estudio preliminar de John E. Varey, ed. Enrico Di Pastena, Crítica, Barcelona, 1999.

MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de M.ª Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Universidad de Murcia, Murcia,1966.

MARTÍNEZ CABEZÓN, M.ª Estela, *El mito de Medea en las letras hispánicas (siglos XIII-XVII)*, Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, Logroño, 2012.

MUGURUZA ROCA, Isabel, Prólogo a Lope de Vega, *La noche de san Juan*, ed. I. Muguruza Roca, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, Gonzalo Pontón y Ramón Valdés coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2022, t. I, pp. 591-651.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, 2015, pp. 46-78. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.73

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «La boda estorbada en Lope de Vega», *Etiópicas*, 14, 2018, pp. 67-130.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «"Mira, si quieres, que no mires": El deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)», *Revista de Literatura*, LXXXI, 162 (2019), pp. 395-422. DOI: https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.02.016

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «*El castigo sin venganza* frente a la tradición literaria», *Hipogrifo*, 11.1, 2023, pp. 381-411. DOI: https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.21

NEBRIJA, Elio Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. Carmen Lozano, Real Academia Española, Madrid, 2011.

OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Joan Oleza ed., Tamesis Book, Londres, 1986, pp. 251-309.

OLEZA, Joan, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la Comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 85-119.

OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», Estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997a, pp. ix-lv.

OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI, 1997b, pp. 235-254.

OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.

OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, J. M.ª Díez Borque y J. Alcalá eds., SEACEX, Madrid, 2004, pp. 257-276.

OLEZA, Joan, «Reyes risibles / reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en *«Por discreto y por amigo». Mélanges offerts á Jean Canavaggio*, Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi coords., Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 305-318.

OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés eds., Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2009, pp. 321-349.

OLEZA, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la *Comedia nueva*». *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 99-137.

OLEZA, Joan, *L'architettura dei generi nella «Comedia nueva» di Lope de Vega*, pról. de Marco Presotto, Panozzo, Rímini, 2012.

OLEZA, Joan, «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 2013a, pp. 151-187.

OLEZA, Joan, «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 105-140.

OTEIZA, Blanca, Estudio a Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. B. Oteiza, Real Academia Española, Madrid, 2012, pp. 149-181.

PEDRAZA, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de la naturaleza»*, EDAF, Madrid, 2009.

PEDRAZA, Pilar, «El silencio del príncipe», *Goya*, 187-188 (1985), pp. 37-46.

PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra María, *Edición filológica y estudio de «Emblemas morales» de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*, Tesis de doctorado, Universidade da Coruña, La Coruña, 2016.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La novela teatral*, CSIC, Madrid, 1996.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Edizioni ETS, Pisa, 2001.

PIÑA, Juan de, *Varias fortunas*, ed. María Josefa Moreno Prieto, Sial / Prosa Barroca, Madrid, 2021.

PIQUÉ ANGORDANS, Jordi, «Una fiesta barroca: Lope de Vega y las *Relaciones de fiestas*», *Crítica Hispánica*, XII, 1-2, 1990, pp. 47-63.

PROFETI, Maria Grazia, «El último Lope», en Rafael González Cañal y Felipe Pedraza Jiménez eds., *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro (Ciudad Real), 1996, pp. 11-39.

PROFETI, Maria Grazia «Comedias en la *Vega del Parnaso*», *Orillas*, 2, 2013, págs. 1-11.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa («Erato», sección primera)*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa: «Canta sola a Lisi» («Erato», sección segunda)*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2013.

RENNERT, Hugo A., y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, con adiciones de Fernando Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1968.

RESTREPO RAMÍREZ, Santiago, «Las comedias picarescas de Lope de Vega: cronología y la cuestión de la moralidad y la risa», *Revista de Filología Española*, 99, 1, 2019, pp. 163-189.

RICO, Francisco, Introducción a Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. F. Rico, Castalia, Madrid, 1971, pp. 9-43.

RÍO PARRA, Elena del, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Hispania*, 85.1, 2002, pp. 12-21. DOI: https://doi.org/10.2307/4141166

RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. del italiano Juan Barja y Yago Barja, trad. del latín y griego Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, 2 vols., Akal, Madrid, 1996.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, «El género palatino en Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 119-144.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (coords.), *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2016.

ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2002.

ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas*, *La prueba de los amigos*, *La noche toledana*, *El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *La Leyenda Negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «El lopismo de Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*», *Etiópicas*, 13, 2017, pp. 76-102.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.

SAGE, J. W., «The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age: Presented to Edward M. Wilson*, Roy O. Jones coord., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 247-266.

SERÉS, Guillermo, «El concepto de la *fantasía*, desde la estética clásica hasta la dieciochesca», Anales de Literatura Española, 10, 1994, pp. 207-236.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1996.

SHERGOLD, Joseph, y John VAREY, «Some Palace Perfomances of Sventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, pp. 212-224.

TRAMBAIOLI, Marcella, «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Literatura,* 92.1, 2012, pp. 181-210.

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Lola Pons, Real Academia Española, Madrid, 2022 (libro electrónico).

VALDÉS, Ramón, «Jasón y las manzanas de oro, ¿error de Lope?», en *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia III: Ovid from the Middle Ages to the Barroque,* Bryan Taylor y Alejandro Coroleu eds., Manchester UP, Canada Blanc Monographs, Manchester, UK, 2008, pp. 215-230.

VEGA CARPIO, Lope de, *Acertar errando*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, t. III, Real Academia Española, Madrid, 1917, pp. 31-60.

VEGA CARPIO, Lope de, *Amar sin saber a quién* ed. Fausta Antonucci, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, Fausta Antonucci y Marco Presotto coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2023, t. II, pp. 137-306.

VEGA CARPIO, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Laura Fernández y Gonzalo Pontón coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2012, t. II, pp. 1-175.

VEGA CARPIO, Lope de, *El Amor enamorado*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. III, pp. 41-180.

VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.

VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra*, ed. Ruxandra Stoica, *ARTELOPE*, Universitat de València, Valencia, 2017, en línea, https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0517_ElBastardoMudarra.php

VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomas, Cátedra, Madrid, 2004.

VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para los otros y discreta para sí*, ed. Paula Casariego y Alejandra Ulla Lorenzo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, Gonzalo Pontón y Ramón Valdés coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2022, t. I, pp. 427-588.

VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, ed. Gonzalo Pontón, *Gondomar Digital*, 2023, en línea, https://gondomar.tespasiglodeoro.it/reader/369). DOI: 10.5281/zenodo.10362554

VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas veras*, ed. Ignacio Arellano, en *Antología de la literatura burlesca del Siglo Oro*, vol. VI, Ignacio Arellano y Mariela Insúa eds., Universidad de Navarra, Pamplona, 2020, pp. 189-281.

VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1981.

VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, ed. Abraham Madroñal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2019, t. I, pp. 1071-1218.

VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas (1604-1633)*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2018.

VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García-Reidy y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, Gonzalo Pontón y Ramón Valdés coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2022, t. I, pp. 787-1016.

VEGA CARPIO, Lope de, *Códice Durán-Masaveu, cuaderno autógrafo*, ed. Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal, con la colaboración de Carlos Domínguez Cintas, Fundación María Cristina Masaveu / Real Academia Española, Madrid, 2011.

VEGA CARPIO, Lope de, *De cosario a cosario*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, Alejandro García Reidy y Fernando Plata coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2020, t. I, pp. 103-278.

VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Marco Presotto coord., 3 vols., Milenio, Lérida, 2007, t. III, pp. 1293-1466.

VEGA CARPIO, Lope de, *El desprecio agradecido*, ed. Daniela Profeti y Milagros Rodríguez Cáceres, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. II, pp. 497-636.

VEGA CARPIO, Lope de, *La discreta enamorada*, ed. Gemma Burgos, *ARTELOPE-EMOTHE*, Universitat de València, Valencia, 2019, en línea, https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0590_LaDiscretaEnamorada.php.

VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.

VEGA CARPIO, Lope de, *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos*, ed. Felipe B. Pedraza, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. I, pp. 335-360.

VEGA CARPIO, Lope de, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, ed. M.F. Déodat-Kessedjian y E. Garnier, en *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, M.F. Déodat-Kessedjian y E. Garnier coords., Milenio, Lérida, 2004.

VEGA CARPIO, Lope de, *El guante de doña Blanca*, ed. José Cano Navarro, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. I, pp. 119-278.

VEGA CARPIO, Lope de, *Guardar y guardarse*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, t. XII, Real Academia Española, Madrid, 1916, pp. 206-239.

VEGA CARPIO, Lope de, *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2010.

VEGA CARPIO, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.

VEGA CARPIO, Lope de, *La mayor virtud de un rey*, ed. José Cano Navarro, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. II, pp. 391-535.

VEGA CARPIO, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. Teresa Ferrer, Gredos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Laura Fernández y Gonzalo Pontón coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2012, t. II, pp. 321-458.

VEGA CARPIO, Lope de, *Los milagros del desprecio*, ed. Federico Carlos Sáinz Robles, en *Obras escogidas. Tomo I: teatro*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 1029-1055.

VEGA CARPIO, Lope de, *No son todos ruiseñores*, ed. Ignacio García Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, Fausta Antonucci y Marco Presotto coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2023, t. I, 201-354.

VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de san Juan*, ed. Anita K. Stoll, Reichenberger, Kassel, 1988.

VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de san Juan*, ed. Isabel Muguruza Rica, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, Laura Fernández, Fernando Rodríguez-Gallego y Ramón Valdés coords., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2022, t. I, pp. 589-786.

VEGA CARPIO, Lope de, *La noche toledana*, ed. Agustín García Aguilar, en *Comedia de Lope de Vega. Parte III*, Luigi Giuliani coord., 3 vols., Lérida, Milenio, 2002, t. I, pp. 589-786.

VEGA CARPIO, Lope de, *Obras completas. Poesía, III. Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño, Castro, Madrid, 2003.

VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.

VEGA CARPIO, Lope de, *La ocasión perdida*, ed. Enrico Di Patena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Silvia Iriso Ariz y José Enrique Laplana Gil, coords., 3 vols., Milenio, Lérida, 1998, t. I, pp. 244-395.

VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.

VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Juan Ramón Muñoz Sánchez, con la colaboración de Herminio Nicolás Andrés, Octopusred, Moguer (Huelva), 2019.

VEGA CARPIO, Lope de, *El perseguido*, ed. Silvia Iriso y María Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón coords., 3 vols., Milenio, Lérida, 1997, t. I, pp. 254-458.

VEGA CARPIO, Lope de, *Porfiando vence amor*, ed. José Cano Navarro, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. II, pp. 177-316.

VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los amigos*, ed. Federico Carlos Sáinz Robles, en *Obras escogidas. Tomo I: teatro*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 1415-1452.

VEGA CARPIO, Lope de, *Querer la propia desdicha*, ed. María del Pilar Chouza-Calo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Luis Sánchez Laílla coord., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2016, t. I, 239-390.

VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez Gallego, Real Academia Española, Madrid, 2022 (libro electrónico).

VEGA CARPIO, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, ed. Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universitat de València, Valencia, 2024. DOI: https://doi.org/10.7203/PUV-OA-618-1

VEGA CARPIO, Lope de, *El secretario de sí mismo*, ed. Victoria Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Victoria Pineda y Gonzalo Pontón coords., 3 vols., Milenio, Lérida, 2005, t. II, pp. 1161-1302.

VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Laura Fernández y Gonzalo Pontón coords., 2 vols., Gredos, Madrid, 2012, t. I, pp. 759-918.

VEGA CARPIO, Lope de, *¡Si no vieran las mujeres!*, ed. José Cano Navarro, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado coords., 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. III, pp. 595-746.

VEGA CARPIO, Lope de, *El silencio agradecido*, ed. Ángel González Palencia, en *Obras de Lope de Vega*, t. IX, Real Academia Española, Madrid, 1930, pp. 513-551.

VEGA CARPIO, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Luis Sánchez Laílla coord., 2 vols., Gredos, Barcelona, 2016, t. I, 391-534.

VEGA CARPIO, Lope de, *La venganza venturosa*, ed. Eric Calderwood, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Ramón Valdés y María Morrás coord., 3 vols., Milenio, Lérida, 2010, t. I, 231-359.

VEGA CARPIO, Lope de, *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, en *El renacer del Fénux. «Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido»: una nueva comedia de Lope de Vega*, ed. Abraham Madroñal, Olmedo Clásico / Ayuntamiento de Olmedo / Universidad de Valladolid, Olmedo / Valladolid, 2021, pp. 121-229.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 91-108. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/tret.74625

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX, 2023, pp. 469-544.

VILLARINO, Marta, «La renovación dramática de Lope de Vega en *¡Si no vieran las mujeres!*», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas: El hispanismo ante el Bicentenario*, Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata, 2010, 10 pp. En línea: https://www.aacademica.org/000-043/46. Consultado: 26/08/2025.

VIRGILIO, *Eneida*, intr. de Vicente Cristóbal, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.

VICENTE, Gil, *Lírica*, ed. Armando López Castro, Cátedra, Madrid, 1993.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990.

VITSE, Marc, «Polimetría y estructura dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Y. Campbell ed., Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

VITSE, Marc, «*Partienda et comoedia*: la segmentación frente a sí misma, *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.

WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, 1977, pp. 339-363.

ZUGASTI, Miguel, «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti eds., Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 1998, pp. 343-357.

ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.

LA HERMOSA FEA, DE LOPE DE VEGA

LA HERMOSA FEA, DE LOPE DE VEGA CARPIO

Personas del primer acto

Ricardo, príncipe de Polonia	Celia, su prima
Otavio, su amigo	El Gobernador
Julio, criado	Un Capitán
La duquesa Estela	Belisa, criada

Salen Ricardo, príncipe de Polonia, Otavio, amigo, Julio, criado

OTAVIO — Fuera temeraria empresa[39],
pero muy digna de ti.
RICARDO — Todo cuanto en Francia vi
no iguala con la Duquesa.
Julio, ¿qué te ha parecido?
JULIO — Un ángel me pareció
que de mujer se vistió,
si alguna vez se ha vestido[40].
RICARDO — No he leído yo jamás
que se vistió de mujer,
pero, como puede ser,
no pudiste decir más.
OTAVIO — En cuanto el sol mira y dora
se alaba su gallardía.
RICARDO — ¡Oh, qué divina armonía
hacen en una señora
la majestad en el talle[41]
y en el rostro la hermosura!
JULIO — El oro y la nieve pura
de nuestra Alemania calle

[39] *empresa*: 'tarea o acción dificultosa que requiere esfuerzo y determinación en su ejecución'.
[40] *si alguna vez se ha vestido*: léase 'si alguna vez se ha vestido de mujer' un ángel, como aclara Ricardo en su siguiente intervención. La comparación, por otro lado, de la duquesa Estela con un ángel remite al tópico de la *donna angelicata* de los poetas del *dolce stil novo*, en que la mujer es concebida como un dechado de perfección física y espiritual o, como reza el título del famoso estudio de M.ª Rosa Lida de Malkiel sobre el tema (1977: 179-290), «como obra maestra de Dios», que estaba aún vigente a la sazón entreverado con la tradición cortés, petrarquista y neoplatónica (Serés, 1996: 87-136; Muñoz Sánchez, 2012: 359-530). De hecho, apenas unos versos más adelante Otavio destacará su «gallardía» entre todo cuanto baña la luz del sol, mientras que Ricardo ponderará su «divina armonía». Y, por ejemplo, en *El bastardo Mudarra*, Bustos le dice a Arlaxa lo siguiente: «Verás que vine inocente / si un ángel me dan por guarda. / Que, aunque eres mora, segura / la comparación parece, pues nombre de ángel merece / la virtud y la hermosura» (Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, ed. R. Stoica, vv. 1145-1150).
[41] *talle*: 'porte, planta, disposición física, proporción corporal'.

con su rara perfeción[42].

RICARDO Parece que en su belleza
retrató naturaleza
mi propia imaginación[43].
Aquí me pienso quedar
de secreto algunos días
para verla.

OTAVIO Bien podrías
tener de hablarla lugar[44]
como no sepa quién eres.

RICARDO Tú solo sabes quién soy.

OTAVIO Pues la palabra te doy,
Príncipe, si hablarla quieres,
después de guardar secreto,
de hacer que posible sea.

RICARDO Haz, Otavio, que la vea
y ser tu esclavo prometo.

JULIO Si sabe que estás aquí,

[42] *El oro... perfección*: el oro y la nieve aluden a la caracterización petrarquista de la belleza de la duquesa Estela: rubia de piel blanca. *Nuestra Alemania*: conviene precisar que Polonia y Alemania, pese a que Julio parece establecer un nexo entre ellas (y más adelante Celia dirá que Ricardo es un «gallardo alemán»), formaban parte de entidades políticas distintas en la época: la primera, de la mancomunidad el Reino de Polonia y el Gran Ducado de Lituania; la segunda, que era un conglomerado de reinos independientes, del Sacro Imperio Romano Germánico. *El oro... de nuestra Alemania*: los reinos alemanes no eran especialmente famosos por la extracción de oro, aunque sí contaban con importantes minas de plata, cobre, zinc y plomo, como las de Rammelsberg, en la Baja Sajonia. *El oro y la nieve pura... calle*: en el lenguaje literario del Siglo de Oro, era habitual la concordancia en singular entre un grupo nominal coordinado y el verbo, tanto en sujetos preverbales como posverbales.

[43] *Parece... imaginación*: es decir, que la imagen ideal o bosquejo que ha compuesto en su alma la imaginación de Ricardo de la duquesa Estela concuerda cabalmente con la belleza real de su persona que ha creado (retratado) una naturaleza personificada (de ahí que carezca de artículo). La imaginación era uno de los cinco «sentidos y potencias interiores (...), conviene a saber: *el sentido común* [u opinión], *la imaginativa* [o imaginación] (...), *la estimativa* [o consideración], *la fantasía* [o cogitación], *la memoria*) (...) «cuyo cargo y poder es recebir y retener los simulacros e imágenes que en el seso común (que es el primero) rescibió de los sentidos esteriores y enviarlas a la estimativa, y de ahí van a la fantasía; al cabo, al arca y depósito que es la memoria. Y puede la imaginación alterarse y moverse con estas imágenes de las cosas aunque no las tenga presente, lo cual el seso común no puede sino teniéndolas en presencia; por lo cual es grande y maravilla la fuerza de la imaginación», hasta el punto de que es bastante «para mover las pasiones y afectos en el ánimo» (Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. I. Lerner, II, VIII, 333). Precisa señalar que la imaginación no solo puede formar imágenes mentales a partir de los datos sensoriales, sino también de cosas inexistentes o no percibidas todavía, como es el caso de Ricardo que ha conformado una imagen de la Duquesa sin verla. Lo que le sucede al Príncipe es lo mismo que le ocurre a la ninfa Galatea, cuando, al observar cabe sí los presentes que le ha dejado Acis mientras sesteaba, primero lo imagina o bosqueja en su fantasía («Llamáralo, aunque muda, mas no sabe / el nombre articular que más querría, / ni lo ha visto, si bien pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía»), y luego, cuando lo contempla («el bulto vio»), la imagen que se ha hecho de él concuerda con su persona: «A pesar luego de las ramas, viendo / colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel que le clavó su pecho» (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Poesía selecta*; ed. A. Pérez Lasheras y J. M.ª Micó, XXXII, vv. 249-252, p. 239 y XXXIV, vv. 269-272, p. 240). Recuérdese que don Quijote, que va un paso más allá, le explica a Sancho que, en la transformación de Aldonza Lorenzo en Dulcinea, «píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, I, XV, 312).

[44] *tener de hablarla lugar*: 'tener oportunidad de hablarla'.

dificultoso ha de ser,
porque te ha de conocer.

OTAVIO Escucha un remedio.

RICARDO Di.

OTAVIO Escribe a Celia, su prima,
con quien tienes parentesco,
que, por ir a ver a España
a la ligera y secreto[45],
no pudiste visitarla;
pero que después, volviendo,
cumplirás tu obligación.
Y quedaraste con esto
escondido en la ciudad,
donde el ingenio y el tiempo,
para que la veas y hables,
darán traza[46] a tus deseos.

RICARDO Dices bien. Y lleve Julio
la carta; pero advirtiendo
que, si la duquesa Estela
le pregunta —como pienso—
si la vi, que le responda
que sí, una tarde saliendo
a caza. Y si prosiguiere[47]
lo que dije y lo que siento
de su persona, le diga
que volví triste, diciendo
que era su fama un engaño
de algún pintor lisonjero:
cada pincel, mil mentiras;
cada color, mil enredos[48];
que el Ducado de Lorena[49]

[45] *a la ligera y secreto*: 'con prisa y de forma clandestina o subrepticia'.
[46] *traza*: 'plan elaborado con ingenio, astucia, ardid, treta'.
[47] *si prosiguiere*: se sobrentiende que 'preguntando': «si la duquesa Estela / le pregunta [...] / Y si prosiguiere [preguntando]».
[48] *algún pintor... enredos*: curiosamente, otro falso retrato, pero pintado de verdad y de sentido inverso, desempeña un significativo papel en otra de las comedias del ciclo de la dama noble enamorada de un servidor, en *Las burlas veras*. Es, en efecto, la estrategia que pone en juego el duque Felisardo de Urbino, bajo la apariencia fingida del pintor Lauro, que consiste en hacer un cuadro, «hijo de los celos», de la princesa Celia a fin de enviar, en lugar del original, ese «retrato feo, tosco y fiero» a su prometido el duque Eduardo de Calabria y provocar que rompa, por horripilante y monstruosa, el acuerdo matrimonial; lo que termina por surtir efecto: «¿Habrá en el mundo villano / que tal mujer apetezca?» (Lope de Vega, *Las burlas veras*, ed. I. Arellano, vv. 1473, 1059 y 2481-2482). Es justo señalar que, antes de este, Felisardo ha pintado un soberbio retrato hecho de palabras de la princesa (vv. 1091-1142).
[49] *el Ducado de Lorena*: que coincide más o menos con la actual región de Lorena de Francia, situada en el noroeste del país, se fundó en el año 959 tras la división del reino carolingio de Lotaringia en el Ducado de la Baja Lorena y el Ducado de Lorena Superior, cuya capital era Nancy, y desde entonces formó parte del Sacro Imperio Romano Germánico hasta el siglo XVIII, aunque la corona francesa ambicionó su anexión a

era tan gran casamiento
que hacía a los pretendientes
lindo parecer lo feo;
y que a mí, que no lo era,
me pareció con extremo[50]
fea y de persona humilde.

JULIO Pues ¿qué pretendes con eso?

RICARDO Asegurar la intención
que para servirla tengo,
como veréis adelante.

JULIO ¿Y no hallaste mensajero
mejor en cuantos te vienen
desde Polonia sirviendo?
¿A qué mujer, cuando fuese
lo más ínfimo y plebeyo,
le dijeran que era fea,
que tuviera sufrimiento[51]
para no tomar venganza,
cuanto más un ángel bello?
¿Tan gran señora? ¿No miras
que entre algunos mandamientos
que hizo para el honor
de las mujeres el celo
y obligación de los hombres,
«no llamarás —fue el tercero—
fea ni vieja a ninguna»,
y que del atrevimiento
sería justo castigo
salir de palacio muerto
a palos de las cuchillas
de dos gigantes tudescos[52]?

RICARDO Julio, si ella fuera fea,
era delito muy necio;
pero siendo tan hermosa,
como le ha dicho su espejo,

lo largo del siglo XVII y lo invadió en 1641 en el curso de la guerra de los Treinta Años y en 1670; en el texto, sin embargo, se asocia a Francia (un poco más arriba Ricardo ha dicho que la Duquesa es lo que más le ha impresionado de «todo cuanto en Francia vi»). Se trata, por otro lado, del espacio dramático en el que transcurre la acción completa de la comedia, que gira en torno al palacio de la Duquesa y sus alrededores, aunque de una manera imprecisa y vaga, en sintonía con el marco exótico, imaginario, legendario o históricamente remoto en que se ubican las comedias y los dramas palatinos.

[50] *con extremo*: 'muchísimo, excesivamente, en extremo'.

[51] *tuviera sufrimiento*: 'tolerara, soportara, llevara con paciencia'.

[52] *tudescos*: 'alemanes'.

ha de correrse[53] de mí
y poner su entendimiento
en vengarse cuando vuelva.
Y este principio, el deseo
le ha de dar de enamorarme,
que es lo que voy pretendiendo.
Y tú verás que resulta
de este agravio algún suceso
en favor de mi esperanza.

JULIO Confieso que voy con miedo,
mas consolando el peligro
con saber que te obedezco.

RICARDO ¿Tanto sienten este nombre?

JULIO Si es la hermosura el opuesto
y esta la mayor lisonja,
¿qué término más grosero
que quitarles la esperanza
de aquel soberano imperio
con que rinden a los hombres?

RICARDO Tú verás que es fundamento
del edificio mayor
que tuvo amoroso empleo.
Ven, Otavio.

OTAVIO Aún no percibo
tu pensamiento.

RICARDO Pretendo
obligarla a enamorarme;
lo demás te dirá el tiempo[54].

---

[53] *correrse*: «dezimos que *se corre* uno cuando, burlando con él y motejándolo, se enoja» (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. L. Pons).

[54] Aquí se cierra el primer cuadro del primer acto (vv. 1-128), que se ha desarrollado íntegramente en un espacio exterior, en concreto en las calles de la corte del Ducado de Lorena en donde está sito el palacio ducal, en un día de un año sin determinar. En él han intervenido el príncipe Ricardo de Polonia, que es el galán principal de la comedia, Julio, un gentilhombre de su servicio que oficia de gracioso, y Otavio, un caballero de Lorena, amigo del príncipe, que desempeña el papel de segundo galán. El cuadro se puede dividir en dos secuencias marcadas por un cambio de metro: una primera en redondillas (vv. 1-40), en que los tres personajes ponderan, después de haberla visto de incógnito, la belleza sin par de la duquesa Estela, que se caracteriza por ser una dama esquiva y altanera, y una segunda en romance en *é-o* (vv. 41-128), en que delinean la estrategia que van a poner en práctica para que Ricardo, que se ha prendado de la Duquesa, pueda seducirla, y que consiste *grosso modo* en el motivo del «desdén, con el desdén». La acción de este primer cuadro deriva, aunque adaptado a la idiosincrasia de la *Comedia nueva*, de los compases iniciales de la novela *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia*, de Juan de Piña, que constituye su principal referente intertextual, y presenta asimismo algunos paralelismos con el inicio de la intriga de don Antonio de Barcelo, conde de Penela, su prima doña Juana y Serafina, hija del duque de Avero, que se desarrolla en el quinto cuadro del primer acto de *El vergonzoso en palacio* (vv. 781-1110), de Tirso Molina. Emplear el recurso del «desdén, con el desdén» para seducir a una dama esquiva informa la intriga de las comedias de Lope de Vega *Los milagros del desprecio* y *De cosario a cosario*, con las que *La hermosa fea* constituye un ciclo o una serie, como queda señalado en la introducción.

Vanse, y salen la Duquesa y Celia

DUQUESA Bien me holgara[55] que te hubiera
el Príncipe visitado
y que el venir rebozado[56]
menos disculpa le diera:
¡mal cumplió la obligación
de pariente!
CELIA Pensaría
que el secreto me daría
bastante satisfación,
pues parece que la tienen[57]
para ocasiones mejores.
DUQUESA El secreto en los señores,
cuando de rebozo vienen,
es mayor publicidad,
porque todos hablan de ellos.
CELIA Es mayor grandeza en ellos.
DUQUESA Pensemos que es vanidad.
¿Sabes qué sintió de mí?
CELIA Pregúntaselo a la fama:
Fénix[58] de Francia te llama;
lo mismo dirá de ti.
DUQUESA Cuidado[59], Celia, tenía
de ver en alguna parte
este nuevo Adonis Marte[60]

[55] *holgara*: 'alegrara'.
[56] *rebozado*: 'cubierto el rostro con la capa', 'de incógnito'.
[57] *la tienen*: 'la obligación'.
[58] *Fénix*: se refiere al ave fabulosa que, según la tradición clásica, renacía de sus cenizas. Celia lo utiliza, sin embargo, con el sentido de persona excepcional, tenida por única en su especie: la fama llama a la Duquesa Fénix de Francia por su belleza sin parangón.
[59] *cuidado*: 'afán, empeño, anhelo, deseo'.
[60] *este nuevo Adonis Marte*: Adonis, nacido del amor incestuoso de la joven Mirra con su padre Cíniras, rey en Pafos de Chipre, era tenido en la mitología griega como símbolo de la juventud y la belleza masculina, pues fue sujeto de apasionado amor por Afrodita o Venus y por Perséfone y objeto de controversia entre ellas; su muerte, cantada primorosamente por Garcilaso en la Égloga III (vv. 169-192), se produjo, en una cacería, por un jabalí, que lo hirió fatalmente en la ingle. Lope de Vega contó su historia con la diosa del amor en la espléndida tragedia *Adonis y Venus*, inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio. Marte, hijo de Zeus y Hera y amante de Venus, era el dios de la guerra, especialmente en su vertiente violenta, y, como tal, emblema de la virilidad, la gallardía y la valentía. De modo que la Duquesa está encomiando la belleza de Ricardo al ser una combinación de los atributos de Adonis —el talle— y Marte —la valentía. Lope de Vega ya los había fusionado en la Égloga I «Albanio», que incluyó en la Segunda parte de las *Rimas*, en donde dice que, en «las altas naves / que el mar de Ulises tuvo / preñadas de armas y hombres», «estuvo / Albanio transformado / en Marte Adonis y en pastor soldado» (Lope de Vega, *Rimas*, ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez Gallego, [201], vv. 567-569 y 571-573). Sin embargo, es en *El gallardo español*, de Cervantes, en donde se asocia a los dos personajes de la mitología clásica con una intención similar a la de la Duquesa, cuando Margarita cuenta a sus interlocutores el retrato que de don Fernando le hizo su ayo Vozmediano: «Pintómele tan galán, / tan gallardo en paz y en guerra / que en relación vi un Adonis / y a otro Marte vi en la tierra» (Cervantes, *El gallardo español*, ed. L. Gómez Canseco, vv. 2219-2222).

por talle y por valentía.
Pero él se guardó de suerte
que me vio sin verle yo.

CELIA
Ingrato correspondió
a la ventura de verte,
que bien pudiera pagarte,
si es gentilhombre y galán[61],
con dejarse ver.

DUQUESA
Están
tantas culpas de su parte,
que, aunque te escriba, no creo
que a satisfacerlas baste.

CELIA
De la privación sacaste
las fuerzas de tu deseo,
porque, si verse dejara[62],
menos cuidado tuvieras,
que de lo que visto hubieras
ninguna idea formara
agora[63] la fantasía[64].

DUQUESA
El privar[65] a una mujer
de lo que desea ver,
bien sabes tú, Celia mía,
que aumenta más su deseo.

CELIA
Así murió la romana,
por no ver por su ventana
pasar aquel monstro feo[66].

---

[61] *gentilhombre y galán*: 'hombre distinguido, de buenas maneras, buen semblante y bien proporcionado'.
[62] *dejara*: 'hubiera o hubiese dejado'.
[63] *agora*: 'ahora', deriva del giro latino *hac hora*.
[64] *ninguna... fantasía*: lo que quiere decir Celia es que, si la Duquesa hubiera visto al príncipe Ricardo, la *fantasía*, que en la época de Lope de Vega, aunque había matices diferenciales, se concebía como sinónimo de la imaginación (Serés, 1994), no produciría una imagen interna arquetípica o ideal de él (una *idea*) sino una imagen real o ajustada a la realidad; en una palabra: si lo hubiera visto, no tendría que imaginarlo. Esta diferencia que se produce entre la Duquesa y Ricardo, pues ella no lo ha podido ver a él, es la clave de bóveda que sustenta su estrategia de seducción y conquista; la cual viene más o menos a coincidir con las de Federico / Lisardo, en *La vengadora de las mujeres*, y Carlos / Ricardo, en *Acertar errando*.
[65] *privar*: 'prohibir, vedar, impedir'.
[66] *Así murió... monstro feo*: es harto probable que Celia aluda a la historia de la matrona romana Macrina, mujer del cónsul Tito Manlio Torcuato, que se pasó once años sin salir de su casa y que, estando su marido en la guerra y ella embarazada, cuando los mauritanos llevaron a Roma un monóculo –un monstruo con forma de hombre de una sola pierna que se desplazaba a gran velocidad– que habían encontrado en Egipto, sintió tanto deseo de asomarse a la ventana para verlo pasar que murió de antojo. La anécdota la refiere fray Antonio de Guevara en el *Relox de príncipes*: «Fue, pues, el caso que, en el año de la fundación de Roma de ccclxiij, estando Fulvio Torcato cónsul en la guerra de los Boscos, truxeron a Roma los cavalleros mauritanos un monóculo que avían caçado en los desiertos de Eypto, y a la sazón que le truxeron a Roma la muger de Torcato estava en días de parir, porque avíala dexado el cónsul preñada. Caso que en aquellos tiempos las matronas fuessen tan honestas como las que agora ay en Roma son dissolutas, entre todas era la muger del cósnul Torcato tan honestíssima, que no menos tiempo se gastava en Roma en loar las virtudes della que gastavan en contar las victorias y hazañas dél. Léese en los *Annales* de aquellos tiempos que este cónsul Torcato la primera vez que passó a la guerra de Asia estuvo xj años sin bolver a su casa, y hallose por

¡Pues cuánta más diferencia
la de un gallardo alemán,
mancebo[67], hermoso y galán!

Belisa, criada, y Julio

JULIO (Pedid, señora licencia.)
BELISA Hablarte quiere un crïado
del de Polonia.
CELIA No ha sido
descortés ni ha merecido
hasta agora ser culpado;
licencia vendrá a pedir
para verme.
DUQUESA Ya le vuelvo
la honra.
CELIA Y yo me resuelvo
en que le has de ver y oír.
Di que entre.
JULIO Dadme los pies.
DUQUESA No soy yo la que buscáis.
JULIO Sin razón culpa me dais,
que este yerro acierto es,
pues me trujo[68] el resplandor
de su divina belleza
a saber que es Vuestra Alteza
de dos soles el mayor;

cosa verdadera que en todo aquel tiempo que estuvo Tocarto fuera jamás a su mujer hombre la vio a la ventana [...] Tornando, pues, al propósito, como aquel monóculo le passassen por la puerta de la muger de Torcato, estando preñada y su marido en la guerra, acaso una criada suya díxole cómo passava el monóculo, y tomole tan sobrado desseo de verlo, que súbitamente murió de aquel antojo» (Fray Antonio de Guevara, *Relox de príncipes*, ed. E. Blanco, II, XVII, 502-503). La anécdota se cita también en *¡Si no vieran las mujeres!*, en donde Flora, tras la petición que le hace Federico a Isabela de que se esconda del emperador Otón y el deseo de ella de verlo justo por la demanda, le dice a su señora, aludiendo además a la condición curiosa de la mujer desde el *Génesis*: «No es nueva la condición, / que nos viene por herencia: / la primer desobediencia / nació de la privación. / Malparió cierta romana / con el deseo de ver / un monstruo, y no se atrever / a llegar a la ventana» (ed. J. Cano Navarro, vv. 219-226). Y también aparece mencionada en la comedia que precede a *La hermosa fea* en la *Parte XXIV*, *Guardar y guardarse*, puesta en boca de Elvira: «Dicen que cierta romana, / que un monstruo quisiera ver, / murió de no se poner / una tarde a la ventana» (ed. E. Cotarelo y Mori, p. 225b). Carmen Hernández Valcárcel [1992: 78], en su estudio sobre los cuentos en el teatro de Lope de Vega, ha catalogado la anécdota en el conjunto de «El cuento y la historia» y lo ha documentado, aparte de en *¡Si no vieran las mujeres!* [núm. 1087], en el drama hagiográfico *El capellán de la Virgen* [núm. 80]: «También se ve / en Roma un ejemplo raro / de aquella honesta romana / que, pasando por su calle / un monstruo de extraño talle, / no se puso a la ventana / y murió de resistir / aquel antojo que tuvo» (ed. A. Madroñal, vv. 352-359).

[67] *mancebo*: 'joven, apuesto, soltero'. Una descripción parecida a la de Ricardo realiza Diana de Teodoro en *El perro del hortelano*: «Un hombre de su talle, / galán, discreto y mancebo» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 641-642).

[68] *trujo*: 'trajo'. Lope emplea habitualmente la forma *truj-*, que era una variante arcaica todavía en uso.

y así, me vuelvo al segundo[69]
a quien traigo este papel.
Mirad lo que dice en él,
y yo cómo abrasa el mundo
el ángel que estoy mirando
en la señora Duquesa,
donde parece que cesa
cuanto puede hacer, pintando
con los más vivos colores,
la diestra naturaleza[70].
Y perdone Vuestra Alteza
que, de estrellas y de flores,
no haga un retrato aquí,
como suelen los poetas,
porque partes[71] tan perfetas
son deidades[72] para mí.

CELIA Yo he leído este papel.

DUQUESA ¿Qué escribe?

CELIA Que se partió
a España.

DUQUESA Correspondió
a aquella patria crüel
de fieras y hombres feroces[73].

CELIA Discúlpase con pasar
de rebozo.

JULIO Y por guardar,
—así tu hermosura goces—
a tu grandeza respeto.

DUQUESA ¿Pues a mí qué me importara
cuando a Celia visitara?

JULIO Esto de venir secreto

[69] *al segundo*: 'al segundo sol', que es Celia, pues el primero es la Duquesa.

[70] *Mirad... naturaleza*: Julio vuelve a encomiar la belleza de la Duquesa en términos estilnovistas y petrarquistas.

[71] *partes*: 'cualidades', 'virtudes'. Así se emplea en *El perro del hortelano* («¡Que aqueste amase a Marcela, / y que yo no tenga partes / para que también me quiera! [ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 2003-2005]) y *El castigo sin venganza* («Las partes del Conde son / grandes, pero mayor fuera / mi desatino si diera / puerta a tan loca pasión» [ed. A. García-Reidy y R. Valdés, vv. 1572-1574]).

[72] *deidades*: 'divinas, como diosas'.

[73] *Correspondió... feroces*: la Duquesa parece alinearse con los estereotipos antihispánicos de la Leyenda Negra, que floreció en los siglos XV-XVII en las guerras de propaganda para desprestigiar a la Monarquía Hispánica en el escenario político internacional por reinos y naciones rivales, por los cuales era considerada una nación codiciosa, lujuriosa, arrogante, soberbia, fanfarrona, bárbara, sanguinaria, fanática e intransigente. Sobre la Leyenda Negra y su reflejo en la literatura áurea, remitimos al estudio de Sánchez Jiménez (2016) y al volumen colectivo coordinado por Rodríguez Pérez y Sánchez Jiménez (2016). Empero, es frecuente en el ciclo de comedias de una dama enamorada de un servidor que este último sea o se finja español y esté positivamente caracterizado como valiente, aguerrido y leal; Marcelo, en *El silencio agradecido*, Federico / Lisardo, en *La vengadora de las mujeres*, y Rugero, en *Las burlas veras*, serían los ejemplos paradigmáticos.

debió de ser la ocasión
por la poca autoridad.
DUQUESA ¿Qué dijo de esta ciudad?
JULIO Que las de tu Estado son
la parte mejor de Francia.
DUQUESA ¿Viome a mí?
JULIO Ya te vio a ti;
que para venir aquí
fue lo de más importancia.
DUQUESA ¿Qué le parecí?
JULIO Si das
licencia, a Celia diré
lo que dijo.
DUQUESA Si daré.
JULIO (Oyes, pues.
CELIA ¿A mí no más?
¿Qué puede ser que no sea
muy conforme a su valor,
puesto que[74] fuese de amor?
JULIO Haber dicho que era fea.
CELIA ¡Qué dices! ¿Estás en ti?
JULIO Por eso te quise hablar
aparte.
CELIA Estoy por pensar
que te has burlado de mí,
que me pareces de humor.
JULIO Tentado soy del despejo[75],
mas siempre las burlas dejo
cuando respeto el valor.
No he visto necio a mi amo,
señora, con tanto extremo.
¿Cómo necio?, ¡y aun blasfemo
de un ángel!
CELIA Pues yo le llamo
dichoso, aunque no discreto[76],
porque, a parecerle bien,
quedara al mayor desdén
que ha visto el mundo sujeto,

[74] *puesto que*: con el valor concesivo de 'aunque', que es el habitual a lo largo de la comedia.
[75] *despejo*: 'desenfado, desenvoltura, descaro'.
[76] *discreto*: 'cuerdo, de buen juicio, sensato, prudente, agudo, dotado de buen gusto y buena educación', lo que Ricardo no ha sido por considerar fea a una mujer de tanta belleza y, encima, haber carecido de tacto para decirlo en lugar de callarlo. La discreción, en tiempos de Lope, era una de las virtudes fundamentales, si no la más importante, del cortesano y del hombre de mundo, como se desprende del tratado *El discreto* (1646), de Baltasar Gracián.

que de cuantos la han servido
ninguno agradarla puede[77],
y es mejor que libre quede
que a lo imposible rendido.
¿La Duquesa fea?

JULIO Sí.

CELIA ¿Tiene ese hombre entendimiento?

JULIO Un mal gusto es fundamento
de que le parezca ansí.
Fuera de[78] ser cosa llana[79]
que no hay disputa en los gustos.

CELIA Sí; pero gustos injustos
hacen la razón villana.

JULIO Hombres hay que un día escuro
para salir apetecen,
y el sol hermoso aborrecen
cuando sale claro y puro.
Hombres que no pueden ver
cosa dulce, y comerán
una cebolla sin pan,
que no hay más que encarecer.
Hombres en Indias[80] casados
con blanquísimas mujeres
de extremados pareceres,
y a sus negras inclinados.
Unos que mueren por dar
cuanto en su vida tuvieron,
y otros que en su vida dieron
si no es enojo y pesar.
Muchos duermen todo el día
y toda la noche velan;
y muchos que se desvelan[81]
en una eterna porfía
de amar sola una mujer,

[77] *ninguno agradarla puede*: a la Duquesa. Pues hasta ahora se ha caracterizado por ser una mujer libre e independiente que ha rechazado a todos los que han pretendido su mano; por ahí, que Celia estime que es beneficioso para Ricardo que no le haya gustado.
[78] *Fuera de*: 'además'.
[79] *cosa llana*: 'común, popular', 'consabido, trillado', 'seguro, cierto'. Es una expresión de uso corriente en Lope de Vega que emplea, por ejemplo, en *El animal de Hungría* (v. 710), *La batalla del honor* (v. 3036), *El castigo del discreto* (v. 2649) o *Las bizarrías de Belisa* (v. 330).
[80] *Indias*: se refiere, claro, a las Indias Occidentales o la América española.
[81] *desvelan*: 'están ocupados con atención, ponen gran cuidado'.

y otros que, como haya tocas[82],
dos mil les parecen pocas
para empezar a querer.
Según esto, la Duquesa
no deja de ser hermosa
por un mal gusto.

CELIA — Es la cosa
más nueva y que más me pesa
de cuantas pudiera oír.
Ven por la carta después.

JULIO — Dadme, señora, los pies,
y de no se lo decir
palabra.

CELIA — Vete en buen hora.)

JULIO — Guarde el cielo a Vuestra Alteza,
en cuya hermosa cabeza
el laurel que Apolo adora[83]
brille de Francia o España.

DUQUESA — ¿Tu nombre?

JULIO — Julio es mi nombre.

DUQUESA — ¿Qué oficio?

JULIO — Soy gentilhombre
que a sí mismo se acompaña[84],
pero en gracia[85] de mi dueño
que esta embajada me fía.

DUQUESA — ¿No respondes, prima mía?

JULIO — (Celia me mira con ceño.) *Vase*

CELIA — Ya le dije a este crïado
que vuelva por la respuesta;
que, si al Príncipe le cuesta
su papel tanto cuidado,
no quiero escribir sin él.

---

[82] *tocas*: 'mujeres', por metonimia de la prenda o adorno con que se cubrían la cabeza. Recuérdese el refrán que le dice a Guzmán su madre para no irse con él y su mujer: «Dos tocas en un fuego nunca encienden lumbre a derechas» (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, II, III, 6, p. 707).

[83] *el laurel que Apolo adora*: se trata de un juego polisémico por cuanto el laurel alude, por un lado, tanto a la corona con que se recompensaba a los poetas y que, en el caso de la Duquesa, es por su belleza, como a Laura, la protagonista del *Canzoniere* de Petrarca, que es la dama esquiva por antonomasia, y, por el otro, a Dafne, otra dama huidiza, convertida en laurel, que es a quien «Apolo adora». Recuérdese, además de las múltiples referencias a Apolo y Dafne a lo largo de su obra, que por los años de redacción de *La hermosa fea* Lope compuso el *Laurel de Apolo* (1630) y la comedia de burla mitológica *El Amor enamorado*, que pudo ser su última pieza dramática, si data de 1635, y que se publicó en el seno de *La vega del Parnaso* en 1637, en donde recrea la historia de Apolo y Dafne.

[84] *gentilhombe que a sí mismo se acompaña*: pues era, en efecto, un oficio cortesano que consistía en acompañar al noble al que se servía a donde fuera cuando salía de su casa.

[85] *en gracia*: 'en valimiento, favor, protección, amparo'.

DUQUESA ¡Brava plática[86] tuvistes!
¿Qué tratastes? ¿Qué dijistes[87]?
Si dio materia el papel,
dirá que está enamorado
de mí el Príncipe y que fue
perdido a España.
CELIA No sé.
DUQUESA ¿Quién duda que te ha contado
—que es ordinario en los hombres—
que en toda Francia no vio
dama, Celia, como yo,
con todos aquellos nombres
de ángel, estrella, jazmín,
rosa, perla y otras cosas
tan necias y mentirosas?
De mí, ¿qué te dijo al fin?
CELIA No eran cosas de importancia
las que hablamos.
DUQUESA ¿Cómo no?
CELIA Antes de enojo. Y si yo
le volviese a ver en Francia...
DUQUESA ¿Qué murmuras? ¿Fue por dicha
descompostura[88] de amor?
¿Pidió, necio, algún favor?
CELIA Tengo, Duquesa, a desdicha
tener tan necio pariente.
DUQUESA ¡Dime lo que es!
CELIA ¡No es razón!
DUQUESA ¡Qué confusión!
CELIA Cosas son
de aquella bárbara gente.
DUQUESA Quien quisiere una mujer
a puras ansias matar,
procúrele dilatar
lo que quisiere saber;
ni fue jamás discreción
dejar razón comenzada.
CELIA Si puede ser excusada,

[86] *plática*: 'conversación'.
[87] *tuvistes... tratastes... dijistes*: 'tuvisteis... tratasteis... dijisteis'. Las desinencias de la segunda persona del plural del pretérito perfecto simple en *-stes* es característica del castellano clásico hasta finales del siglo XVII, que es cuando comenzaron a convertirse en *-steis*. Nebrija, al tratar el «passado acabado», recoge como modelos las formas: *amastes*, *leístes*, *oístes*, *fuestes*, *uvistes* (*Gramática sobre la lengua castellana*, ed. C. Lozano, 157-158). Así aparecen a lo largo de la comedia.
[88] *descompostura*: 'falta de respeto, descortesía, descaro'.

antes parece razón.
DUQUESA Celia, lo que fuere sea.
CELIA ¡Qué porfïar[89] tan prolijo!
Dijo el Príncipe...
DUQUESA ¿Qué dijo?
CELIA ¡Dijo el necio que eras fea!
DUQUESA Pues bien, ¿fue mucho el agravio?
CELIA ¿Cómo puede ser mayor?
Pregúntale a tu color
si le importa el desagravio[90],
pues ya te escribe el desprecio
en la cara vergonzosa
con letras de pura rosa
el agravio de este necio[91].
DUQUESA Confieso, Celia, que ha sido
el repetirlo el crïado
ocasión de haber quedado
en parte mi honor corrido.
Hazme placer, cuando vuelva,
de decirle que se quede
conmigo.
CELIA ¿Julio qué puede,
cuando a quedar se resuelva,
hacer para tu venganza?
DUQUESA ¿Nunca has oído contar
que el que no se quiere ahogar
cualquiera cosa que alcanza
tiene fuertemente asida?
Pues así tengo pensado
que el asir de este crïado
es asegurar mi vida.
CELIA ¿Qué dices?

[89] *porfiar*: 'insistir repetidamente, con obstinación y tenacidad, para conseguir un propósito'.
[90] *si le importa el desagravio*: «si te importa el desengaño» en *A*. Hemos adoptado la lectura de *S*, *T* y *U*, que sigue también el resto de testimonios, porque respeta la rima de la redondilla y hace más sentido.
[91] *Pregúntale... necio*: repárese en la preciosa acotación implícita mediante la cual Celia señala el gesto de sonrojarse o ruborizarse de la Duquesa, a causa de la sorpresa, la vergüenza, la humillación y el baldón a su presunción que siente por haberle parecido fea al príncipe Ricardo. Compárese con la deliciosa metáfora con que Teodoro, en *El perro del hortelano*, describe el rubor de Diana al declararle su amor, en otra acotación implícita: «¿Qué rosa, al llorar la aurora, / hizo de las hojas ojos, / abriendo los labios rojos / con risa a ver cómo llora, / como ella los puso en mí / bañada en púrpura y grana? / ¿O qué pálida manzana / se esmaltó de carmesí?» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 871-878). Y con la forma en que el duque Otavio se percata de que Isabela, su hija, ama a Federico cuando menciona los nombres de varios posibles candidatos a ser su esposo, en *¡Si no vieran las mujeres!*: «OTAVIO. ¿Osarete nombrar Federico? / ISABELA. Pues ¿tengo de espantarme? / ¿No es como los demás? OTAVIO. Más me responde / la color de tu cara sin hablarme / que tu lengua pudiera» (ed. J. Cano Navarro, vv. 1485-1489). En este último caso, es probable que Lope tuviera en mente la forma en que Erasístrato averigua que Antíoco, el hijo del rey Seleúco, está enamorado de su madrastra Estratónice.

DUQUESA Que este ha de ser
por quien me pienso vengar,
que invención no ha de faltar
para que me vuelva a ver.
Y, si me ve, ten por cierto
que ha de adorar la fealdad
que dice, y que mi crueldad
le ha de ver perdido y muerto,
o no ha de haber alma en mí.
CELIA Con razón estás quejosa.
Pero es imposible cosa
que puedas vengarte ansí.
Mejor fuera...
DUQUESA ¡No hay mejor!
Déjame, Celia, pensar
cómo le pueda obligar
para que me tenga amor.
Que una vez enamorado
con la risa y el desprecio
quedará de aqueste[92] necio
mi sentimiento vengado.
Que no hay venganza que sea
más discreta y más gustosa
que hacerle querer hermosa
quien le ha parecido fea.
Así de aqueste enemigo
vengarse mi agravio piensa,
porque de la misma ofensa
se ha de sacar el castigo[93].

Vanse

Salen Ricardo, Julio y Otavio

[92] *aqueste*: 'este', es la forma antigua del demostrativo, que aún se empleaba en la época, en no pocas ocasiones, como es el caso, por razones métricas.

[93] Aquí concluye el segundo cuadro del primer acto (vv. 129-408), en que se ha trasladado la acción del exterior al interior, de las calles de la corte de Lorena a una sala del palacio ducal. Hay, empero, contigüidad temporal con el anterior. Han intervenido en él la Duquesa, que es la primera dama de la comedia, Celia, su prima y confidente, que oficia de la segunda dama, Belisa, criada de la Duquesa que solo interviene en esta ocasión, aun cuando lo normal hubiera sido que terminase siendo la amada de Julio, y Julio. Todo el cuadro se ha desarrollado en redondillas; si bien, su contenido se modula en tres partes nítidamente diferenciadas: en la primera, Estela y Celia comentan con estupor el comportamiento de Ricardo, quien ha incumplido, al pasar de secreto por el Ducado, la «obligación de pariente» al no haber saludado a Celia; en la segunda, se produce la llegada de Julio, en que le revela en aparte a Celia que la Duquesa le ha parecido fea a su señor; y, en la tercera, lo que experimenta, vilipendiada y herida en su orgullo, Estela al enterarse así como su ánimo de desquite del Príncipe, a cuyo plan aún ha de dar forma. Este cuadro, aunque más vagamente que el anterior, recibe el influjo de las *Varias fortunas de la duquesa de Milán*, aunque en la novela de Piña es la fama la que pregona que al príncipe Ricardo le ha parecido fea Leonor Esforcia.

JULIO Esta es la hora[94] que sin alma queda.
RICARDO No hay cosa, Julio, que obligarla pueda
a lo que yo pretendo
de mayor importancia.
JULIO Así lo entiendo.
RICARDO Y el camino que hallaste
fue mucho más discreto. Al fin, ¿dejaste
con Celia concertado
volver por la respuesta?
JULIO Hale causado
notable novedad que la Duquesa,
cuya hermosura es la mayor empresa
de príncipes y grandes
de Francia, de Alemania, España y Flandes,
te pareciese fea.
RICARDO De esta manera el cazador rodea
al animal o al ave.
Presto[95] verás que su arrogancia grave
se rinde a mi deseo.
Otavio amigo, en la ocasión[96] me veo
que tu fidelidad me ha de dar vida;
de tu amistad mi confïanza asida
pretende conquistar esta arrogante
hermosura francesa, que en diamante
con pinceles de nieve, pintó el cielo[97].
La traza que fabrica mi desvelo[98]
es la que te he contado.
De todos mis crïados he dejado
solo Julio conmigo: él me acompaña;
que los demás a España
van caminando con el Conde. Hoy quiero
dar principio dichoso al bien que espero.
OTAVIO Francés soy por la vida.
Ya Vuestra Alteza tiene conocida
mi lealtad y amistad: esté seguro;
y, por esta que al lado traigo[99], juro

[94] *hora*: 'instante, momento'.
[95] *Presto*: 'pronto'.
[96] *ocasión*: 'circunstancia, coyuntura', particularmente arriesgada o peligrosa.
[97] *esta arrogante... cielo*: perífrasis de la Duquesa en que Ricardo destaca su dureza (*diamante*) y frialdad (*pintó el cielo con pinceles de nieve*).
[98] *desvelo*: 'solicitud, interés, afán'.
[99] *por esta que al lado traigo*: se refiere a su espada. Un verso semejante dice don Pedro al Conde, en *Servir a señor discreto*: «Y lo probaré con esta al lado» (ed. J. E. Laplana Gil, v. 2146).

de guardarle secreto.

RICARDO Pues, para dar a lo que intento efeto,
dile al Gobernador secretamente
lo que te dije, por que[100] luego[101] intente
prenderme[102]; que, por causa tan notable,
no dudes de que hable
con la Duquesa, y que ella verme quiera,
donde mi amor en mi fortuna espera
lo que mi atrevimiento me asegura,
o a las manos morir de su hermosura.

OTAVIO Tú verás el efeto
de un noble amigo.

RICARDO Di también discreto,
en que consiste la ventura mía.

JULIO ¿Cuándo faltó la dicha a la osadía?
Vuelvo por el papel, mientras te prenden,
y a ver cómo se encienden
de la Duquesa los claveles vivos[103]
con tantos pensamientos vengativos,
si, a quien tanta hermosura llamó fea,
rendir, matar o enamorar desea.

Quede Otavio

OTAVIO No carece de valor
de Ricardo el pensamiento,
y más siendo el fingimiento
el primer paso de amor.
¡Oh, fuerza de la amistad,
a qué me pongo por ti!
Pero ya le prometí
favor, silencio y lealtad.
Prósperamente sucede:
este es el Gobernador;

[100] *por que*: con el valor final de 'para que'. Con este valor aparece en varias ocasiones a lo largo de la comedia.
[101] *luego*: 'inmediatamente'.
[102] *prenderme*: 'arrestarme'.
[103] *se encienden.... los claveles vivos*: 'se tiñen de rubor las mejillas de la Duquesa'. Lo cierto es que tanto en la literatura de Lope de Vega como, en general, en la de la época los claveles se solían utilizar más como metáfora de la boca o los labios que de las mejillas, para las que se empleaban mayormente las rosas. Con todo, Lope usa claveles por mejillas, por ejemplo, en el soneto 173 de la primera parte de las *Rimas*: «Y de las mejillas amarillo / volvió clavel, que entre la nieve ardía» (ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez Gallego, [173], vv. 7-8); en el soneto 192 «A un pintor enamorado de una dama cuyo retrato hacía» de la Segunda parte de las *Rimas*: «Suspended las colores y pinceles, / pues os suspende el alma el bien que adoro, / y no perdáis el tiempo en su decoro, / pues imitáis jazmines y claveles» ([192] vv. 5-8); en el romance «Corría un manso arroyuelo» que Dorotea entona: «Y por dos hilos de perlas, / que dos claveles guardaban, / dio la voz al manso viento» (Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, II, v, 139).

que hasta en esto muestra amor
lo que sabe y lo que puede.
Con él viene un Capitán;
concertose la fortuna
con el amor, si en alguna
fortuna y amor lo están.

Salen Gobernador, Capitán y criados

GOBERNADOR Conozco vuestro cuidado[104].
CAPITÁN Cuando me toca la guarda,
soy Argos[105] de la ciudad.
No ha de suceder desgracia
hasta que deje la noche
la capa en manos del alba[106],
que aun por esto la prendiera
si la noche se quejara.
GOBERNADOR Estar limpia una ciudad
de gente ociosa[107] es la causa
de no haber hurtos[108] y muertes,
en que se ven que se engañan
los que gobiernan si piensan
que solo el castigo basta.
Prevenir que no sucedan
delitos con que no haya

[104] *cuidado*: 'diligencia, eficiencia, solicitud'. El mismo significado en el verso 504.
[105] *Argos*: 'persona muy vigilante y cuidadosa', a causa de que Argos era un ser mitológico que tenía más de cien ojos repartidos por todo el cuerpo.
[106] *hasta... alba*: 'hasta que amanezca'. Aunque suele ser más habitual «manto» que «capa de la noche», el celoso Carrizales asegura a su amigo Compadre que «más maldades encubre una mala amiga que la capa de la noche» (Cervantes, *El viejo celoso*, ed. A. Baras Escolá, p. 125). Lope de Vega emplea los dos juntos, en *La noche toledana*: «La noche, que es capa y manto, / llama a su silencio manto» (ed. A. Sánchez Aguilar, vv. 1605-1606), aunque en tres de los cuatro sonetos a ella dedicados —«Noche, pues te llamaron los poetas», «Noche que das descanso a cuanto vive» y «Negra, desaseada, descompuesta»— se utiliza solo «manto». Con el mismo propósito, en *La ocasión perdida*: «¡Oh, noche, capa vil de infames casos! / Por ti todo mi bien se desconcierta, / que estando tanta gloria prevenida / *la pena es cierta y la ocasión perdida* (ed. E. Di Pastena, vv. 1779-1782). Y en otro contexto, emplea «capa» en *El amigo hasta la muerte*: «Y de la noche la capa, / si de su sombra te alegras» (ed. J. Badía Herrera, vv. 1697-1698), y en *El castigo sin venganza*: «Debajo de ser disfraz / hay licencia para todo, / que aun el cielo en algún modo / es de disfraces capaz. / ¿Qué piensas tú que es el velo / con que la noche le tapa? / Una guarnecida capa / con que se disfraza el cielo» (ed. A. García-Reidy y R. Valdés, vv. 5-12).
[107] *gente ociosa*: «Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar *gente de barrio*. Éstos son los hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della; gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir, pero por buenos respectos se deja» (Cervantes, *El celoso estremeño*, ed. J. García López, p. 336). Y, en efecto, mucho más dice el narrador de la novela en la versión del manuscrito de Porras de la Cámara (*Novelas ejemplares*, Apéndice III, p. 689). «Hijo del ocio» denomina Alonso de Barros a Guzmán de Alfarache en el «Elogio» que firma a la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán: «En la historia que ha sacado a la luz nos ha retratado tan al vivo un hijo del ocio que ninguno, por más que sea ignorante, le dejará de conocer en las señas» (ed. L. Gómez Canseco p. 18).
[108] *hurtos*: 'robos'.

quien los haga, en quien gobierna,
es la prudencia más alta,
porque castigar después,
supuesto que[109] es de importancia
para el ejemplo, ya es fuerza[110],
y es mejor que se excusaran.

CAPITÁN ¿Quién limpiará una ciudad
donde acuden gentes varias?

GOBERNADOR ¿Quién? El temor del castigo
y el cuidado del que manda[111].

OTAVIO (¡Oh, qué a propósito[112] viene
de mi intento lo que tratan!)
En vuestra busca venía;
doy al cielo inmensas gracias
de haberos hallado aquí.

GOBERNADOR ¿Qué es, Otavio, lo que mandas,
que haberme hallado agradeces?

OTAVIO Si no te ha dicho la fama
que el príncipe de Polonia
de rebozo estuvo en Francia,
sabe que, entre otras provincias,
vino por ver a madama
a la corte de Lorena,
y fue huésped de mi casa,
donde hicimos amistad.
Partiose, en efeto, a España,
peregrino de su gusto.
Tuve anteayer una carta
en que me dice que un hombre,
tan noble que le llevaba
por secretario, que a veces
no conforma[113] al cuerpo el alma,
todas las joyas le hurtó,
y que, si por dicha pasa

[109] *supuesto que*: 'aunque'.
[110] *fuerza*: 'acto de violencia'.
[111] *Conozco... del que manda*: la conversación que mantienen el Gobernador y el Capitán a propósito de la diligencia, la prudencia, la vigilancia y la prevención política, sustentada en parte en mantener la república o la ciudad segura y limpia de posibles malhechores e infractores de la ley, así como en la presencia en las calles de las fuerzas del orden, recuerda al programa político que quiere implantar Sancho en la Ínsula Barataria: «Y en siendo hora, vamos a rondar, que es mi intención limpiar esta ínsula de todo género de inmundicia y de gente vagamunda, holgazana y mal entretenida. Porque quiero que sepáis, amigos, que la gente baldía es en la república lo mesmo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, XLIX, 1119).
[112] *a propósito*: 'oportuno'.
[113] *conforma*: 'corresponde, concuerda'.

por esta ciudad, le prenda[114].
Ha sido mi dicha tanta,
que hoy le he visto en una quinta[115]
pasear con una dama
que del hurto y de volver
fue por ventura la causa.
Fingí que no conocía
quién era, aunque él me miraba
sospechoso de mis ojos,
que el miedo en todo repara;
y, como ves, he venido.
No permitas que se vaya
con tal delito, pues puedes,
sin peligro, y aun sin guarda,
hacer tan justa prisión.

GOBERNADOR

Cuando trujera más armas,
más soldados, más defensas
para las joyas hurtadas
que tiene agora sospechas,
porque nunca el alma engaña,
yo solo lo he de prender;
que para ladrones basta
el temor de la justicia.

OTAVIO

Mi intento no es que le hagas
agravio, que es caballero,
mas que, con buenas palabras,
se cobren[116] todas las joyas.

GOBERNADOR

El Capitán de campaña
venga conmigo no más,
y dos soldados de guarda[117].

Vanse, y salen Julio y Celia

[114] *prenda*: 'arreste'.

[115] *quinta*: 'casa de recreo que, normalmente, está fuera de poblado; casa de campo'. Lope de Vega escribió un drama palatino hacia 1600, inspirado en una novela de Mateo Bandello, con el título *La quinta de Florencia*, que se publicó en *Parte II* de sus comedias en 1609.

[116] *cobren*: 'recuperen'.

[117] Aquí concluye el tercer cuadro del primer acto (vv. 409-558), que transcurre de nuevo en el exterior, en una suerte de espacio itinerante por las calles de la corte de Lorena. Aunque hay contigüidad temporal, por la conversación que mantienen el Gobernador y el Capitán podemos deducir que se desarrolla en el crepúsculo de la tarde, pues están a punto de realizar una ronda nocturna. Han intervenido en él, aparte de los dos personajes mencionados, que representan al gobierno y el ejército del Ducado, Ricardo, Otavio y Julio. El cuadro se estructura en tres secuencias deslindadas por sendas variaciones métricas: silva de pareados (vv. 409-462), redondillas (vv. 463-478) y romance en *á-a* (vv. 479-558), en las que empieza a tomar cuerpo la segunda fase del plan de Ricardo, cuyo cometido es, a partir de una falsa denuncia, entrar al servicio de la Duquesa con una personalidad fingida. Una estrategia que deriva de las *Varias fortunas de la duquesa de Milán*, de Juan Piña.

CELIA Esta es la carta.
JULIO Sospecho
que con enojo le escribes,
y del que en esto recibes
culpo mi inocente pecho,
que te parlé[118] sin pensar
lo que el Príncipe sintió
de madama.
CELIA No sé yo
a quién se deba culpar:
o a él que dijo que era fea,
o a ti, pues que fuera justo
que callaras su mal gusto.
Pero no hay cosa que sea
más peligrosa, y perdona,
que servirse de crïados
necios.
JULIO ¡Qué bien castigados
vamos los dos! Pero abona[119]
tu culpa en esto la mía.
CELIA ¿Cómo?
JULIO Si yo te conté,
que toda mi culpa fue,
lo que el Príncipe decía,
el tuyo fue el mismo error,
contándole a la Duquesa
lo que yo dije.
CELIA No es esa
disculpa.
JULIO Y aun fue mayor[120],
que en su ausencia me atreví
y es como no haber hablado,
pues ausente el más honrado
no puede volver por sí.
Y tú, señora, en su cara
le dijiste que era fea,
que, aunque agravio ajeno sea,
si en la verdad se repara,
el que le dice le hace,
pues que la lengua le hurtó
al que ausente se atrevió

[118] *parlé*: de «parlar», 'hablar en exceso' o 'revelar y decir lo que se quería callar'.
[119] *abona*: 'avala, acredita, respalda'.
[120] *aun fue mayor*: 'aun fue mayor disculpa', zeugma.

y su intención satisface[121].
¿Cuál será más atrevido:
el que me dice un pesar
que dijo quien, por no osar,
jamás me hubiera ofendido,
o el que habló, en ausencia mía,
cobarde y dando a entender
que no pudiera tener
en mi presencia osadía?
Claro está que lo será
el que el respeto perdió,
siendo amigo, al que ofendió
cuando más seguro está;
de suerte que no fue sabio
consejo darme a mí culpa,
porque aquel tiene la culpa
de quien se debe el agravio.

CELIA ¿Sentiste el llamarte necio?

JULIO ¿Pues no quieres que lo sienta
si aquello que el alma afrenta
fue siempre el mayor desprecio?

CELIA Pues, ¿qué llamas afrentar
el alma?

JULIO Llamar a un hombre
necio.

CELIA ¿Por qué?

JULIO Porque es nombre
que por fuerza ha de agraviar
al entendimiento, que es
potencia suya[122].

CELIA El honor
te vuelvo.

JULIO Y por el favor
yo vuelvo a besar tus pies.

CELIA Tú a lo menos no has tenido
a la Duquesa por fea.

JULIO No quiera Dios que me vea
falto de tan gran sentido,
que solo pusiera un ciego

[121] *Y tú... satisface*: lo que Julio quiere decir es que Celia tiene más culpa que él en el enojo de la Duquesa, por cuanto ha sido Celia quien directamente le ha dicho a Estela en su cara que Ricardo la ha llamado fea; lo que no ha osado hacer Julio, que solo se lo ha transmitido a Celia en ausencia de la Duquesa.

[122] *al entendimiento... suya*: el entendimiento o la inteligencia era, en efecto, una de las tres potencias del alma, junto con la memoria y la voluntad. Julio siente como una afrenta del alma que Celia le haya llamado necio, porque «necio», justamente, significa 'falto de inteligencia o entendimiento'.

en duda tanta hermosura.
Es ángel de nieve pura
con dos estrellas de fuego[123];
  es de la Venus de Fidia[124]
retrato y, con más primor,
higa de cristal de amor
contra el ojo de la envidia[125];
  es toda nácar[126] lustrosa,
en cuya boca también
las bellas perlas se ven
por celosías de rosa[127],
  cuyo dulce movimiento
enseña un rojo clavel[128],
que es intérprete fïel
de su raro[129] entendimiento;
  sus mejillas encarnadas[130]
de manutisas[131] parecen
cuando entre aljófares[132] crecen
del alba pura esmaltadas[133],

[123] *dos estrellas de fuego*: 'ojos', metáfora petrarquista. Repárese en el oxímoron o juego de contrarios que se produce entre la blancura de la Duquesa («Es ángel de nieve pura») y sus ojos de fuego, que recuerda al de la descripción de Galatea, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora: «Son una y otra luminosa estrella / lucientes ojos de su blanca pluma» (*Poesía selecta*, ed. A. Pérez Lasheras y J. M.ª Micó, XIIII, vv. 101-102, p. 232).

[124] *Venus de Fidia*: Fidias (h. 500-h. 431 a.C.) es uno de los escultores más célebres de la antigua Grecia, que participó en la construcción y decoración del Partenón, para cuyo frontón esculpió una Venus recostada, aunque son más famosas sus estatuas de la diosa Atenea del Partenón y de Zeus en Olimpia. Lope de Vega refiere una anécdota de él en *Amar sin saber a quién*: «Fidias solía, / en mármoles que labraba / poner el nombre que amaba / del amigo que tenía» (ed. F. Antonucci, vv. 1033-1036).

[125] *higa... envidia*: la *higa de cristal* es un amuleto, también denominado «mano itifálica» o «mano mágica», que tiene la forma de una mano cerrada en la que el dedo pulgar sobresale entre el índice y el corazón, al que se adjudicaban varias propiedades medicinales y mágicas, en especial el poder de anular los efectos del maleficio y el aojamiento o mal de ojo; aunque lo más habitual es que fuera de azabache, podía ser asimismo de coral, marfil y cristal. El *ojo de la envidia* se refiere seguramente al aojamiento, tanto porque, como señala Covarrubias, «el envidioso enclava unos ojos tristazos y encapotados en la persona de quien tiene envidia, y le mira como dicen de mal ojo» (*Tesoro de la lengua castellana*, ed. F. C. R Maldonado, *s. v. envidia*), como porque «la higa de cristal» es justamente un amuleto contra el aojo.

[126] *nácar*: es 'la concha en que se cría la perla'.

[127] *celosías de rosa*: metáfora de los labios, que celan las *bellas perlas* o dientes. Las *celosías* son 'enrejados de madera o hierro que se ponen en las ventanas para que las personas que están dentro puedan ver el exterior sin ser vistas'.

[128] *un rojo clavel*: metáfora de la lengua, que, cuando habla, es la expresión de su interioridad.

[129] *raro*: 'extraordinario, excepcional, poco común'.

[130] *encarnadas*: 'rojas'.

[131] *manutisas*: o «minutisas» son plantas herbáceas cuyas flores, muy olorosas, son de distintos colores que van del blanco al rojo.

[132] *aljófares*: 'perlas'; en este caso, 'perlas de rocío'.

[133] *esmaltadas*: 'adornadas, decoradas'. Julio está ensayando una variante de «en tanto que rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto», es decir, del *topos* de la mezcla de rubor y candidez en el rostro femenino, pues las mejillas encarnadas de la Duquesa parecen decoradas de manutisas blancas, cuando, humedecidas por el rocío, crecen al despuntar el día.

y, por no hacerlas agravios[134],
te digo que son tan bellas,
señora, que solas ellas
compitieran con sus labios;
cuando a las manos te inclines,
de tanta gracia están llenas,
que con rayos de azucenas
parece un sol de jazmines[135].
Finalmente, su valor
es de tan alta excelencia,
que, sin pedirle licencia,
ni tira[136] ni mata amor.

CELIA ¿Pues cómo al Príncipe ha sido
Estela un demonio fiero?[137]

JULIO Porque es un gran majadero[138].

CELIA Mira, Julio, que te ha oído
la Duquesa.

JULIO ¿Dónde?

CELIA Estaba
detrás de aquella antepuerta[139].

Sale la Duquesa

DUQUESA Escuchándote encubierta[140],
de tus lisonjas[141] gustaba.
Y, como de la alabanza
resulta siempre afición,
tu ingenio y buena opinión
tanta con mi gusto alcanza,
Julio, que quiero pedirte
que en mi servicio te quedes.

[134] *por no hacerlas agravios*: a las mejillas.
[135] *cuando a las manos... jazmines*: sus manos son tan encantadoras (*de tantas gracias están llenas*) como blanquísimas (*que con rayos de azucenas / parece un sol de jazmines*). Con acentos paródicos, Tristán, en *El perro del hortelano,* encadena una ristra de blancos poéticos: «Dio la memoria en decirme / que pensase en blanco azahar, / en azucena y jazmín, / en marfil, en plata, en nieve» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 481-484).
[136] *tira*: 'hace daño, herir', aunque es probable que también tenga el significado de 'arrojar' o 'lanzar'. Julio viene a decir que el mérito y la excelencia de la Duquesa son tales que el dios amor, antes de herir y matar de amor a alguien, le pide permiso.
[137] *¿Pues... fiero?*: '¿Pues cómo al Príncipe le ha parecido Estela un demonio horrible?'.
[138] *majadero*: 'necio, tonto, estúpido, mentecato'.
[139] *antepuerta*: 'repostero, paño o cortina que se pone delante de una puerta, así por el frío como por recato'. Esta escena en que la Duquesa espía, escondida, la conversación de Celia y Julio constituye una suerte de teatro dentro del teatro.
[140] *encubierta*: 'escondida'.
[141] *lisonjas*: 'alabanzas'.

JULIO Hácesme tantas mercedes[142]
en querer de mí servirte,
que en tu nombre, serafín[143],
pongo la boca dichosa
en la estampa venturosa
del corcho de tu chapín[144].
Pero, ¿cómo podrá ser
sin licencia de mi dueño[145]?
DUQUESA A sacarte de ese empeño
pienso que tendré poder
con escribir a Ricardo.
Tú, entre tanto que responde
y que a quien es corresponde,
como de su nombre aguardo,
estarás conmigo aquí,
que me has parecido bien.
JULIO Gracias, señora, te den
tus mismas gracias por mí.
Alaben tus altas glorias
y tus virtudes perfetas,
en sus versos, los poetas
y, en su prosa, las historias:
los poetas en sus liras
a tus méritos divinos
cantando mil desatinos;
las historias mil mentiras.
DUQUESA ¿Dónde estará tu señor
agora?
JULIO Aún no habrá llegado
a España. (Ya su cuidado
es de venganza y de amor.)

Salen el Gobernador y Otavio

OTAVIO No es razón que le deis cuenta,
para afrentar este hidalgo,

[142] *mercedes*: 'galardones, premios, dádivas', entra dentro de la lógica cortesana del servicio / merced, de la gracia que los señores reparten entre sus criados y servidores como premio por su comportamiento y buen hacer.
[143] *serafín*: vale tanto 'espíritu del coro celestial' como 'persona de hermosura singular'.
[144] *pongo...chapín*: 'beso tus pies'. *Chapín* es un «calzado propio de mujer, sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo, y por eso el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más de alto, en que se asegura el pie» (*Diccionario de Autoridades*). Sobre los chapines, véase Carmen Bernís (2001: 271-274), donde señala que son «uno de los elementos más genuinamente hispánicos del vestuario femenino», cuya historia «cubre en España un periodo de más de tres siglos» (Bernís, 2001: 271b).
[145] *dueño*: 'señor'.

a la Duquesa.

GOBERNADOR — Yo salgo
al remedio de esta afrenta.

DUQUESA — ¿Qué es eso, Gobernador?

GOBERNADOR — Señora, ha escrito Ricardo,
el príncipe de Polonia,
desde Lunevila[146] a Otavio
que, hurtándole muchas joyas,
se le ha vuelto el secretario
a tu corte. Diome parte
de este suceso y, buscando
los sitios de más sospecha,
en una quinta le hallamos.
Como avisarte de todo
cuanto pasa me has mandado,
aunque Otavio no quería,
a tu presencia le traigo.

DUQUESA — Otavio...

OTAVIO — ¿Señora?

DUQUESA — Muestra
la carta.

OTAVIO — Esta es.

JULIO — ¡Qué extraño
suceso! ¿Un hombre tan noble
en tanta bajeza ha dado?

DUQUESA — «Señor Otavio: después de daros cuenta de que voy con salud, aunque sintiendo vuestra ausencia, sabed que Lauro, mi secretario, con algunas joyas mías se ha ido esta noche, con admiración mía y de mis criados, siendo tan gran caballero. Si volviere a esa ciudad, donde entiendo que una dama le ha obligado a este desatino, haced que, sin afrenta suya, sepa de vos el disgusto con que quedo. Dios os guarde.

El príncipe de Polonia.»

¿Conoces aquesta firma,
Julio?

JULIO — ¡Y cómo! Aunque no creo
de Lauro el error que veo
y que esa firma confirma.

DUQUESA — ¿Quién le trae?

GOBERNADOR — El Capitán
de campaña.

[146] *Lunevila*: 'Luneville' en francés, era una ciudad del Ducado de Lorena y hoy de la región del mismo nombre.

DUQUESA Verle quiero.
GOBERNADOR ¡Entrad!

Salen el Capitán y Ricardo

DUQUESA (¡Gentil caballero,
y por extremo galán!)[147]
¿Sois Lauro vos?
RICARDO Sí, señora.
DUQUESA Despejad todos la sala;
Celia y Julio solos queden.
Vos, Capitán de campaña,
volved después por el preso.
CAPITÁN Cuando Vuestra Alteza mande.
DUQUESA Mas no volváis, que no importa:
aquí estará en confianza.
Di, caballero, ¿sirviendo
a tan gran señor, le hurtabas
sus joyas y, fugitivo,
desde el camino de España
a Lorena te volvías
y oculto en mi corte andabas?
¿Qué ocasión[148] pudo moverte
para tan infame hazaña,
y para venirte aquí,
con obligaciones tantas

[147] *(¡Gentil... galán!)*: que Ricardo, bajo la apariencia fingida de Lauro, le parezca bello, apuesto, (*gentil*), bien proporcionado y airoso (*galán*) es una tónica en las comedias del ciclo o de la serie de la dama noble enamorada de un servidor en las que ella se enamora de él en el devenir de la acción en tiempo presente, coincidiendo con el momento en que lo ve por primera vez, por lo que suele tratarse de un amor a primera vista no por elección sino fijado por el destino. Así sucede en *El silencio agradecido*, cuando Rosimunda, desposada por poderes con el príncipe Claridoro de Bretaña, conoce a su marido, gravemente enfermo, que sale a recibirla flanqueado por Aurelino, capitán de la guardia del príncipe, y el caballero español Marcelo, gentilhombre suyo, y se prende inmediatamente de Marcelo: «¿No lleva un árbol la vista / cuando está verde o en flor? / ¿Una tela de color, / que el oro y la plata alista? / ¿Un caballo que se pinta / de copos de espuma el pecho, / cuando de las clines hecho su dueño el copete encinta? / ¿No admira un jardín compuesto, un edificio famoso? Pues mejor un hombre airoso, / de un talle y rostro honesto» (ed. Á. González Palencia, pp. 515a y b); en *El secretario de sí mismo*, cuando Otavia conoce a Feduardo, el secretario, del mismo nombre que su prometido, que su padre, el duque Rodulfo de Mantua, ha contratado para que le dé lecciones de escritura: «Contenta estoy —le dice en aparte a Celia, su confidente— / amo, deseo y no temo» (ed. V. Pineda, vv. 1221-1222); en *La vengadora de las mujeres*, cuando, en una secuencia parecida a la de *La hermosa fea*, Laura conoce al príncipe Federico de Transilvania bajo la apariencia fingida de Lisardo: «¡Qué buen talle!» (ed. E. Di Pastena, v. 732); y en *Acertar errando*, cuando la duquesa Aurora de Calabria, hasta entonces una dama esquiva, ve al príncipe Carlos de Polonia, que acaba de sobrevivir a un naufragio, y exclama en aparte: «Bizarro es el extranjero» (ed. E. Cotarelo y Mori, p. 35b). Dentro del ciclo de comedias del motivo del «desdén, con el desdén» acontece lo propio en *De cosario a cosario*, cuando entablan conocimiento el uno del otro, don Juan y Celia, y ella, una dama reacia al amor por no haber encontrado aún el hombre apropiado a quien amar, le dice: «Señor forastero, aquí / nos admiramos los dos, / que yo también lo estoy ya / de vuestro talle y despejo» (ed. E. Di Pastena, vv. 603-606).

[148] *ocasión*: 'motivo'.

de noble y de secretario
de un Príncipe, y con gallarda
persona, y con ser forzoso
tu ingenio, en bajeza igualas
a los hombres mal nacidos?

RICARDO Señora, en cuya alabanza
de entendimiento y belleza
gasta la parlera Fama
trompetas de inmortal bronce[149],
del Fénix purpúreas alas,
con los ojos del pavón,
que ya de celeste plata
clavos errantes y fijos
el zafiro eterno esmaltan[150]:
yo soy Lauro de Lorena,
que fue mi padre de Francia,
y fue vasallo del tuyo,
si en el título reparas.
Casose en Cracovia insigne
con una dama polaca,
de suerte que soy francés,
pues es la primera causa
el hombre, como la forma,
que su actividad estampa

[149] *Señora... bronce*: 'la habladora fama difunde encarecidamente (*trompetas de inmortal bronce*) la belleza y el entendimiento de la Duquesa'. El sintagma la *parlera fama* estaba lexicalizado en el Siglo de Oro, como se echa de ver, por ejemplo, en esta octava de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, quien lo emplea en varias ocasiones a lo largo de su epopeya: «Ya la parlera Fama pregonando / torpes y rudas lenguas desataba; / las cosas de Lautaro acrecentando, / los enemigos ánimos menguaba; / que ya cada español casi temblando, / dando fuerza a la Fama, levantaba / al más flaco araucano hasta el cielo, / derramando en los ánimos un hielo» (ed. L. Gómez Canseco, I, VII, 10, vv. 73-80). La descripción más sobrecogedora e indeleble de la fama es la que brinda Virgilio en el libro IV de la *Eneida*: «Al instante la Fama va corriendo / por las grandes ciudades de Libia. No hay plaga mas veloz. / Moverse le da vida, cobra nuevo vigor según avanza. / Su rapidez le infunde fuerzas, / al principio menguada por el miedo, luego se alza a las auras, / con los pies en el suelo su cabeza se cierne entre las nubes. / Irritada su madre la Tierra con los dioses, según cuentan, / engendró la postrera a esta hermana menor de Ceo y Encelado. / Veloz de pies, de raudas alas, horrendo monstruo, enorme, / cela bajo las plumas de su pecho. maravilla decirlo, igual número de ojos / siempre alerta, tantas sus lenguas son, tantas / como sus bocas vocingleras / y sus orejas erizadas. De noche se desliza con estridente vuelo / entre el cielo y la tierra por las / sombras y no rinde sus párpados / ni un punto al dulce sueño. Vela durante el día sentada en el tejado de las casas / o en lo alto de las torres infundiendo incesante terror por las grandes ciudades, / tan tenaz difusora de mentira y maldad como de lo que es cierto» (ed. J. de Echave-Sustaeta, IV, vv. 173-190, p. 245).

[150] *del Fénix... esmaltan*: Lauro sostiene que la belleza de la Duquesa es equivalente a la de las alas rojas del ave mitológica del Fénix y a las plumas del pavo real cuyos ojos son como el manto estrellado de la noche. Los orígenes mitológicos de *los ojos del pavón* los explica Lope en *La Dorotea*: «Cien ojos tenía aquel pastor ['Argos'] de Ovidio, y todos se los durmió con su encantada música Mercurio. Y por eso agora los pavones, en cuyas plumas los puso Juno, tienen la rueda como solicitando que estén despiertos» (ed. D. McGrady, II, V, 124). El *zafiro eterno* es el manto de la noche que las estrellas (*clavos errantes y fijos de celeste plata*) esmaltan.

en la materia que imprime[151];
de suerte que ya te alcanza
la obligación al favor
por vasallo de tu casa.
Supe en mis primeros años
lo que buenas letras llaman,
y dime a la astrología
después de otras ciencias varias;
porque, puesto que no obligan
las estrellas, pues la sabia
prudencia puede regirlas,
y que ellas fueron crïadas
por el hombre y no él por ellas,
es ciencia tan dulce y alta
y tan digna de un ingenio,
que me precié de estudiarla[152].

[151] *de suerte... imprime*: conforme a la materia hilemórfica, que Aristóteles desarrolla en varios tratados desde diversos ángulos y perspectivas, principalmente en la *Metafísica*, la *Física*, *Acerca del alma* y la *Reproducción de los animales*, y postulaba que todas las sustancias corpóreas están compuestas por dos principios esenciales, la materia y la forma, de las que la materia es el sustrato físico, mientras que la forma constituye la estructura y la esencia, Ricardo tiene razón. Pues, efectivamente, la mujer se corresponde con la materia, con el cuerpo (*soma*), y el hombre con la forma, la estructura y la esencia (*psique*), de modo que, mientras que la esencia de lo masculino estriba en la capacidad de generar, pues el esperma contiene el alma en potencia, la esencia de lo femenino, en cambio, estriba esencialmente en ser aquello —el recipiente— en donde se genera, en prestar la materia (*Reproducción de los animales*, libros I y II). Así describe la teoría hilemórfica fray Luis Granada: «Todas las cosas corporales están compuestas de materia y forma, que son las partes esenciales dellas; y la materia es el sujeto que recibe la forma, mas la forma es el principio y la causa de todos los accidentes y propriedades y obras que tiene cada cosa. Mas en las criaturas que tienen ánima, el ánima es la forma, y el cuerpo es la materia» (*Introducción al símbolo de la fe*, ed. F. Sebastián Mediavilla, XXII, II).

[152] *Supe... estudiarla*: Lauro, dentro los dos tipos que había en la época, la natural y la judiciaria, se refiere a la astrología judiciaria, que estudiaba la posición y el movimiento de los astros, así como de su influencia en los seres humanos y en la predicción del porvenir. Así la define Cervantes, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cuando Mauricio le explica a su hija cómo ha sabido dónde localizarla: «Ya sabes, hermosa Transila, querida hija, cómo mis estudios y ejercicios, entre otros muchos gustosos y loables, me llevaron tras sí los de la astrología judiciaria, como aquellos que, cuando aciertan, cumplen el natural deseo que todos los hombres tienen no solo de saber todo lo pasado y presente, sino lo por venir. Viéndote, pues, perdida, noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas, señalé los sitios y casas necesarias para que respondiese mi trabajo a mi deseo, porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología, por la velocidad de los cielos, que se lleva tras sí todas las estrellas, las cuales no influyen en este lugar lo que en aquel, ni en aquel lo que en este; y así, el astrólogo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimarse a lo más probable y a lo más experimentado» (ed. L. Fernández, I. García Aguilar, C. Romero Muñoz e I. Lozano Renieblas, I, XIII, 78). Más adelante, por cierto, Mauricio señala que «no hay más cierta astrología que la prudencia» (I, XVIII, 99). Recordemos por otro lado, que la dialéctica entre la determinación de las estrellas o el horóscopo y el libre albedrío, que era un debate a la sazón de plena actualidad, informa la trama de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Lope, entre otros lugares, repite la cuestión en una obra coetánea de *La hermosa fea*, *La Dorotea*, aunque de otra forma, con ironía: «FERNANDO. ¿No ves que tengo mi horóscopo en cuadrado y en posición de Venus, y que hoy la miré a ella [a Dorotea] en el Tauro y en el Libra? JULIO. ¡Qué cierto es culpar los hombres las influencias, como si las estrellas hicieran fuerza, siendo la resistencia efecto de la virtud de nuestro albedrío, como lo hicieron el divino Platón y Scipión Africano» (ed. D. McGrady, IV, 2, 280). Fernando, en *La Dorotea*, comenta a Felipa, como Lauro a la Duquesa, que tomaba «lición de danzar, de esgrimir, y de las matemáticas y otras curiosas ciencias» (IV, II, 262). Recuérdese, no obstante, que Severo, el astrólogo, quiromántico y fisionomista de *Servir a señor discreto*, pronostica con acierto a don Pedro que

Supe, en efeto, por ella
que en tu corte me guardaba
un grande bien la fortuna,
que fue de volverme causa
desde el camino a tu corte;
que las joyas de la carta
que dice el Príncipe ha sido
invención, porque la infamia
me obligue a volver con él.
Tanta ha sido mi privanza[153],
que era yo Ricardo y él
Lauro, sin que apenas haya
diferencia entre los dos,
sirviendo a los dos un alma[154].
Y, pues Julio está presente,
bien sabe que no se hallaba
Ricardo un punto sin mí
y que fue nuestra crïanza
una misma, siempre juntos
desde la primera infancia
hasta la presente edad.
Pero si acaso te espanta
la ingratitud con que olvido
quien con tanto amor me paga,
si amor merece disculpa

logrará su dicha gracias a un puerto, que es el conde de Palma. No deja de ser curioso, en fin, que, dentro del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor, Ricardo, el galán principal de *Las burlas de amor*, fuera «de camino / a Bolonia, donde había / de estudiar quiromancía / por curioso desatino» (ed. G. Pontón, vv. 691-694), cuando se topa con Jacinta y da un vuelco el devenir de su singladura.

[153] *privanza*: 'el primer lugar en la gracia, el favor, el valimiento y la confianza de un inferior con su señor'.

[154] *Tanta... un alma*: Lauro, haciendo uso del ideal de la amistad, emplea aquí el motivo de «engañar con la verdad», ya que él y Ricardo tienen, cierto, una sola y la misma alma, y del «hablar equívoco», pues el espectador tiene más información sobre la verdad de lo que dice a la Duquesa y otros personajes, que tanto pondera Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (vv. 319-326). Es probable que detrás de las palabras estén las que don Antonio dice a Serafina sobre su relación con don Dionís, en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina: «El hijo, a quien hizo el cielo / con tantas partes que admiran / al mundo su discreción, / su presencia y gallardía, / se crio conmigo y es / la mitad del alma mía, / que el ñudo de la amistad / hace de dos una vida» (ed. B. Oteiza, vv. 3278-3285). En realidad, suele ser habitual que, cuando un personaje desdobla su identidad, diga que el otro es como él, como sucede, pongamos por caso, en *El gallardo español*, de Cervantes, cuando Juan Lozano, que es don Fernando de Saavedra, se presenta ante la mora Arlaxa como amigo inseparable de don Fernando: «ARLAJA. ¿Cómo te llamas, cristiano, / que tu nombre aún no he sabido? / DON FERNANDO. Es mi nombre Juan Lozano, / nombre que es bien conocido / por el distrito africano. ARLAJA. Nunca le he oído decir. / DON FERNANDO. Pues él suele competir / con el del bravo Fernando. / ARLAJA. ¡Mucho te vas alabando! / DON FERNANDO. Alábome sin mentir. / ARLAJA. Pues, ¿qué hazañas has tú hecho? / DON FERNANDO. He hecho las mismas que él, / con el mismo esfuerzo y pecho, / y ya me he visto con él / en más de un marcial estrecho. / ARLAJA. ¿Es tu amigo? / DON FERNANDO. Es otro yo» (ed. L. Gómez Canseco, vv. 1099-1114). En las *Varias fortunas de la duquesa de Milán*, el secretario Ricardo dice del príncipe Ricardo que es un «mancebo de singular belleza, a quien dicen soy muy parecido» (Juan de Piña, *Varias fortunas*, ed. M.ª J. Moreno Prieto, p. 196).

—que en las pasiones humanas
le dan el imperio ejemplos—
amor, señora, me salva.
Estando el Príncipe un día
que salió tu Alteza a caza
con poco gusto de verte,
¡mira qué necia desgracia!,
yo vi, no lejos de ti,
una tan hermosa dama,
que vine a creer que Amor
mudó la flecha y la aljaba
en arcabuz, como dicen,
que cual la violenta bala
derriba el ave a la tierra,
que, envuelto el cuello en las alas,
baja sin sangre, que toda
por el aire la derrama;
así yo sentí de un golpe
salir de mi pecho el alma
envuelta en tristes suspiros[155].
Pasé la noche en mil ansias
y, antes de ver el aurora,
el Príncipe se levanta
y me notifica, ¡ay, triste!,
que quiere partirse a España.
Fue forzoso obedecerle.
Pero en aquella jornada
traían su amor y el mío
tan espantosa batalla,
que quedó vencido el suyo,
y por la posta[156], madama,
volví a tu corte; en que estoy
loco de mirar su casa,
contento de estar presente,
gustoso de imaginarla,
triste de no merecerla,
pagado en ver que me mata,
glorioso de que me vence,
rendido a belleza tanta,

[155] *yo vi... suspiros*: como subraya con tino Jacobi (2020: 121), Lauro, en estos versos, «describe su enamoramiento como adaptación irónica del tópico de la penetración del corazón por las flechas de Amor a las nuevas armas de fuego del siglo XVII que procuran, por supuesto, un dolor más insoportable que la saeta».

[156] *por la posta*: 'con prisa o velocidad', es una locución adverbial derivada del camino (*por la posta*) por el que el que corre la persona que lleva el correo, a la que entonces se denominaba 'correo' o 'posta'.

suspenso en su perfección,
muerto de sus bellas armas,
aficionado a su ingenio,
rendido a su hermosa cara,
esclavo de Argel que es cielo,
soberbio de amar sus gracias,
obligado hasta la muerte,
porque le doy la palabra
de pretenderla sin vida,
de amarla sin esperanza[157].

DUQUESA Sin tanta satisfación,
vuestra persona abonaba
que solo son vuestros hurtos
de voluntades honradas;
que amor a Lorena os vuelva
es disculpa, no es desgracia.
Seguid, Lauro, vuestro intento,
y, si alguna cosa os falta,
en mí la tendréis segura.

RICARDO Con más que palabras, almas,
beso mil veces la tierra
que esos jazmines[158] esmaltan.
Vendré a veros, si me dais
licencia, hermosa madama.

DUQUESA Holgareme de saber
lo que con la vuestra os pasa
y cómo os va de favor.
(Celia...

CELIA ¿Señora?

DUQUESA La salva[159]
con que ha entrado este navío
muestra que de paces trata;
mas, ¿si eres la dama, Celia?

CELIA Cree que no me pesara
que me quisiera.

DUQUESA ¡Ni a mí!

CELIA ¿Qué dices?

DUQUESA Que no te iguala.)

---

[157] *en que estoy... sin esperanza*: son el torrente de efectos, emociones y pasiones del amor que experimenta la persona enamorada, en la línea del célebre soneto de 126 de las *Rimas*, «Desmayarse, atreverse, estar furioso». Sobre *esclavo de Argel que es cielo*, véase la nota 165 al verso 1426.

[158] *jazmines*: metáfora de los 'pies'.

[159] *salva*: disparos de armas de fuego que solían hacer las embarcaciones cuando arribaban a un puerto y que, por su modo, podían ser de salutación y paz o de guerra.

Vanse

RICARDO ¡Ay, Julio!
JULIO Acá estamos todos.
RICARDO ¿Parécete que se entabla
mi pretensión?
JULIO Lindamente.
Pero guarda bien las cartas,
no te conozcan el juego,
aunque es nueva la baraja[160].
RICARDO ¿Qué te dijo de ser fea?
JULIO Allá verás de tu carta
la respuesta, y lo que entiendo
es que ha quedado picada
y que vengarse desea.
RICARDO Yo haré de suerte que salgan
a libras, Julio, de amor
las onzas de la venganza[161].

[160] *guarda... baraja*: Julio, utilizando el lenguaje de los naipes, le dice a Ricardo que sea prudente y tenga cuidado con sus intenciones. *El juego*: es el valor de las cartas o naipes para ganar la mano o entrar a jugar, aquí empleado con el significado de 'la intención, el propósito, el plan'. *Es nueva la baraja*: es decir, las cartas no están marcadas como en las barajas viejas; usado aquí en el sentido de que la artimaña de Ricardo es novedosa.

[161] *Yo haré... venganza*: porque cada libra, que es una medida de peso, solía constar de dieciséis onzas. Aquí concluye, por otro lado, el cuarto y último cuadro del primer acto (vv. 559-902), que, como el segundo, ha transcurrido íntegramente en el palacio ducal, inmediatamente después del anterior. En él han intervenido Julio, Celia, la Duquesa, el Gobernador, Otavio, el Capitán de campaña y Ricardo / Lauro; esto es, se han reunido en escena todos los personajes de la comedia, a excepción de Belisa, el Conde y el acompañamiento del tercer acto. Se estructura en cuatro secuencias demarcadas por otros tantos cambios métricos: redondillas (vv. 559-706), romance en *á-o*, con una carta en prosa al final de la tirada (vv. 707-724), redondillas (vv. 725-732) y romance en *á-a* (733-902). En ellas se ha desarrollado la segunda parte del plan de Ricardo que consiste, tras el del desdén, con el desdén, en rebajar su condición social para adoptar la identidad fingida de su propio secretario con el nombre de Lauro y así, mediante una falsa denuncia que lo enemiste con su señor, poder interaccionar con la Duquesa y entrar en su servicio. La estratagema de Ricardo / Lauro de hacerse pasar por su propio secretario está presente en los dos referentes intertextuales principales de *La hermosa fea*, en la intriga de don Antonio, doña Juana y Serafina de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, y en las *Varias fortunas de la duquesa de Milán*, de Juan de Piña; así como, con modificaciones y variantes, en cuatro de las comedias del ciclo de la dama noble enamorada de un servidor: en *La venganza venturosa*, en que Lisardo se presenta bajo la identidad encubierta de Felipe al puesto vacante de secretario del marqués Arnaldo de Lusiñano y Rusela con el propósito de vengar el agravio de su padre y su hermana; en *La vengadora de las mujeres*, en donde el príncipe Federico de Transilvania adopta la identidad de Lisardo, un caballero español que entra al servicio de la princesa Laura en calidad de librero; en *Las burlas veras*, en que el duque Felisardo de Urbino se convierte en el pintor Lauro y sirve como tal a la princesa Celia; y en *Acertar errando*, en donde el príncipe Carlos de Polonia se hace pasar por un camarero suyo de nombre Ricardo a fin de estar cerca de la duquesa Aurora de Calabria. Dentro de la producción dramática de Lope, se puede agregar también *La fe rompida*, en donde el rey Felisardo se hace pasar por su propio secretario con el designio de gozar de la villana Lucinda. Se trata, por supuesto, de un motivo de rancio abolengo –el del noble que rebaja su condición social por amor, o bien por otra cuestión, pero enamora a una dama a la que sirve– que se remonta a la novela latina de la antigüedad tardía (aunque es probable que originariamente estuviera escrita en griego) *Historia Apolonii regis Tyri*, y que, en la literatura en español anterior a Lope de Vega, cuenta con el bellísimo precedente de la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente. Lope lo empleó en otras ocasiones, como en *El maestro de danzar*, *Los Ponces de Barcelona*, *Los ramilletes de Madrid*, *El dómine Lucas* o *No son todos ruiseñores*, y se erigió en el asunto principal de

comedias tan relevantes como *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora, y *Marta la piadosa*, de Tirso de Molina. Es importante señalar, por otro lado, que este primer acto, con su ponderado equilibrio entre los cuadros exteriores, protagonizados por los personajes masculinos, y los interiores, propios de los personajes femeninos, y con la puesta en marcha tanto del plan de Ricardo para seducir a Estela como de la venganza de la Duquesa por el agravio a su hermosura realizado por el Príncipe, oficia, cierto, de presentación de los personajes y de planteamiento de la trama, tal y como recomendara Lope en el *Arte nuevo*: «En el acto primero ponga el caso» (ed. E. Rodríguez, v. 298).

Personas del acto segundo

La Duquesa	Julio
Ricardo	Otavio
Celia	El Gobernador

ACTO SEGUNDO

La Duquesa y Celia

DUQUESA Estoy contenta de ver
de Lauro el entendimiento[162].
CELIA Mucho me espanta tu intento.
DUQUESA Soy agraviada y mujer.
CELIA Si miente en llamarte fea,
¿qué venganza de su error
es, para mostrarle amor,
solicitar que te vea?
DUQUESA Porque tengo confïanza
que le puedo enamorar,
en que pretendo fundar
la más discreta venganza[163].
Enamorado de mí,
yo te le pondré de modo
que se desdiga de todo
cuanto Julio dijo aquí.
Sin esto, cuando más cierto
de mi amor Ricardo esté,
con mil desdenes, le haré
vivir abrasado y muerto[164].
Hasta llegar a querer,
un hombre es hombre.
CELIA Es verdad
que pierde la libertad,

[162] Entre el primer y el segundo acto han transcurrido unos días, sin que se puedan determinar cuántos, pero los suficientes para que Ricardo / Lauro se haya establecido en Lorena y haya comenzado a privar como favorito de la Duquesa, como denota el comentario que dice a Celia sobre su entendimiento y señala más adelante Otavio («Pues ya caminan bien / por la privanza de Estela / tus cosas...», vv. 1047-1049). Recuérdese que Lope recomendaba, en el *Arte nuevo* (188-197 y 211-214), que cada acto se desarrollara, a ser posible, en una jornada y poner, de ser necesario, los intervalos temporales mayores entre los actos, que es a lo que se atiene *La hermosa fea* en los dos primeros.

[163] Este verso prácticamente coincide con el título del drama histórico *La más discreta venganza*, que Lope de Vega compuso hacia 1620 y publicó en 1625, en la *Parte XX* de sus comedias.

[164] El plan de venganza de la duquesa Estela es parecido al de doña Juana, en *Los milagros del desprecio*, cuando Hernando le hace creer que don Pedro no solo ha dejado de pretenderla por otra mujer, sino que además la está difamando en público, tachándola de fea y tuerta; esto es, la dos reaccionan de una forma similar al ser pagado su desdén con la misma moneda y sentirse vilipendiadas y agraviadas.

que es como dejar de ser.

DUQUESA Luego, si ha de ser Ricardo
solo lo que yo quisiere,
de estar sujeto se infiere
que mayor venganza aguardo.
Guárdese[165] un hombre de dar
su libertad por querer,
porque entonces no hay mujer
que no se sepa vengar.
Yo voy con Lauro tratando
que el Príncipe venga a verme;
si él viene, y viene a quererme,
tú le verás suspirando,
tú le verás padeciendo,
porque, en viéndole querer,
tengo de darle a entender
que estoy por Lauro muriendo.
Lauro tiene gentileza:
¡de celos se ha de abrasar!

CELIA No se puede dar pesar
a costa de la grandeza
que, donde hay tanto valor,
no sé, Estela, cómo quieres
imitar a las mujeres
viles en tretas de amor.

DUQUESA Y aun por andar tan iguales,
Celia, a su grandeza asidas,
suelen ser menos queridas
las mujeres principales.
Déjame seguir mi intento.

CELIA ¿Y Lauro hate declarado
quién es la dama que ha dado
principio a su pensamiento?

DUQUESA No lo ha querido decir,
ni era justo porfiar.
Secreto la quiere amar,
fino la quiere servir,
que este amor debe de ser
al tiempo antiguo[166].

CELIA Aquí viene

[165] *Guárdese*: 'tenga cuidado, presérvese'.
[166] *al tiempo antiguo*: 'al modo o a la manera antigua', en sintonía con los postulados del amor cortés, en los que el secreto es uno de sus rasgos fundamentales junto con la humildad o sumisión a la amada, la cortesía, el adulterio y la religión de amor (Lewis, 1957: 19-27; Muñoz Sánchez, 2012: 359-398).

Julio.

DUQUESA Grande amor le tiene
CELIA Él lo debe de saber.

Julio entre

DUQUESA ¿Qué hay, Julio?
JULIO Venir, señora,
a ver si te sirvo en algo.
Que, con lo poco que valgo,
mi desconfianza ignora
servicio que pueda hacerte
de más consideración
que para toda ocasión
ser tu esclavo hasta la muerte.
DUQUESA Hoy se ofrece en qué podrás
mostrarme ese buen deseo.
JULIO Y hoy la dicha en que me veo,
si tanto favor me das.
DUQUESA ¿Quién es la dama a quien ama
Lauro?
JULIO Pésame, por Dios,
porque, aunque amigos los dos,
nunca me ha dicho su dama,
que bien sabe Vuestra Alteza
que no guardara secreto,
siendo su gusto en efeto
aun a su misma grandeza.
Lo que más puedo decir
es que parece de dentro
de palacio, así por centro
de hermosura a quien servir,
como porque no le veo
fuera de él mirar ni hablar,
de donde pueda sacar
la causa de su deseo.
Duermo en su mismo aposento
y de noche el pobre amante
es reloj, cuyo volante[167]
es alma del movimiento.
Así parece en la cama,

[167] *volante*: es una rueda pequeña del mecanismo de un reloj que gira a una velocidad constante. De modo que la metáfora de Julio estriba en que el cuerpo de Lauro, como el reloj, está en reposo, pero su alma, como el volante del reloj, en continuo movimiento agitada por el amor.

y las horas, los suspiros
que dan amorosos tiros
al índice de su dama[168];
todo con tal desconcierto,
que nunca supe la hora
de esta encubierta señora.

DUQUESA Pues yo tengo por muy cierto,
Celia, que eres tú.

CELIA ¿Yo?

DUQUESA Sí.

CELIA No lo crea Vuestra Alteza;
fíe más de su belleza.

DUQUESA ¿Qué dices? ¿Quererme a mí?

CELIA ¿No se ve claro en tener
Lauro secreto su amor?

DUQUESA ¡Qué desatinado error!

CELIA ¿No puede un hombre querer,
sin ofensa del sujeto,
con secreto y discreción?

DUQUESA No es amor, Celia, pasión
que sabe guardar secreto[169].

---

[168] *las horas.... dama*: Julio prosigue con la metáfora del reloj, por lo que los suspiros de amor por su dama son como las horas que da el reloj cuando las señala la manecilla correspondiente (el *índice*). Solo que los suspiros, a diferencia de las horas, son irregulares, desiguales, desacompasados, porque se trata de un amor secreto, aún no correspondido. Lope de Vega gusta sobremodo de la metáfora del reloj. Así, por ejemplo, en un sentido parecido al de Julio la emplea Laurencio, en *La dama boba*: «¿No has visto que la saeta / del reloj en un lugar / firme siempre suele estar / aunque nunca está quïeta, / y tal vez está en la una / y luego en las dos está? / Pues así mi alma ya, / sin hacer mudanza alguna, / de la casa en que me ves, / desde Nise, que ha querido, / a las doce se ha subido, / que es número de interés» (ed. M. Presotto, vv. 657-668). Y Tristán, en *El perro del hortelano*, en los *remedia amoris* que le brinda a Teodoro: «Ha de haber resolución / dentro del entendimiento, / con que cesa el movimiento / de aquella imaginación. / ¿No has visto faltar la cuerda / de un reloj y estarse quedas / sin movimiento, las ruedas? / Pues desa suerte se acuerda / el que tienen las potencias / cuando la esperanza falta» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 395-404). En *La Dorotea*, en cambio, Fernando la usa para comentarle a César que recuperó el equilibro emocional y el juicio cuando Dorotea volvió a corresponder su amor: «Apenas, César, conocí que Dorotea me tenía el mismo amor que antes que me partiese a Sevilla, cuando comenzó mi espíritu a sosegarse, mi corazón a suspenderse, y todas las acciones del hombre cuerdo y prudente volvieron a la patria del entendimiento, de donde las había desterrado la inquietud de imaginarme aborrecido. Porque estaban a la manera que suelen los hierros de un reloj deshecho, que volviendo a poner cada uno en su lugar, obra concertadamente su armonía» (ed. D. McGrady, V, III, 354); pues, a fin de cuentas, «amor, no te llame amor / el que no te corresponde» (Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, vv. 1-2). Y véase también *El guante de doña Blanca* (vv. 341-350) y *La mayor virtud de un rey* (vv. 1545-1557), que, como *La Dorotea*, son coetáneas de *La hermosa fea*.

[169] *no es amor... guardar secreto:* la Duquesa alude a la manifestación de la sintomatología del amor en los que aman o a la *aegritudo amoris* –la inquietud anímica, el combate interior entre el deseo y la razón, la huella impresa en el espíritu, la búsqueda de cualquier pretexto para estar junto a la persona amada y justificar la pasión, no encontrar paz ni seguridad, la huida nocturna, los accesos de tristeza y melancolía, la palidez o amarillez del rostro, etc.–, que es, en efecto, difícil de ocultar a los demás. Recuérdese, en este sentido, el célebre poema de Safo, que Aurora Luque, en su reciente edición, ha titulado «La pasión», que constituye el testimonio más ilustre en la descripción de los síntomas eróticos: «Un igual a los dioses me parece / el hombre aquel que frente a ti se sienta, / de cerca y cuando dulcemente hablas / te escucha, y cuando ríes / seductora. Esto —no hay duda— hace / mi corazón volcar dentro del pecho. / Miro hacia ti un instante y de mi voz / ni un hilo ya me acude, / la lengua queda inerte y un sutil / fuego bajo la piel fluye ligero / y con mis ojos nada

Ahora bien, quien fuere sea:
ya es mucha curiosidad;
por lo menos es verdad
que no le parece fea.
Vamos de aquí.

CELIA — Siempre asiste
ese pensamiento en ti.

DUQUESA — Necia en ofenderme fui
de agravio que no consiste
en la razón, siendo el gusto
un albedrío sin ley,
que, de los sentidos, rey
puede ser justo o injusto.
Mas ya que mi confianza
dice que es ofensa mía,
no dejaré la porfía
hasta tener la venganza.

CELIA — ¡Valiente resolución!

Vanse las dos

JULIO — Esto se encamina bien,
porque el favor o el desdén
de una misma suerte son:
principios de amor, que ya
asisten en la memoria,
de donde la pena o gloria,
pendiente del alma está,
porque como del favor
puede nacer la mudanza,
tiene el desdén esperanza
de que se mude en amor.

Otavio y Ricardo

OTAVIO — Pues ya caminan tan bien
por la privanza de Estela
tus cosas, que a tu cautela

alcanzo a ver / y zumban mis oídos; / me desborda el sudor, toda me invade / un temblor, y más pálida me vuelvo / que la hierba. No falta —me parece— mucho para estar muerta...» (Safo, *Poemas y testimonios*, 18, p. 45). Igual que la Duquesa piensa Carlos cuando se defiende ante el duque Arnaldo de la falsa denuncia de Casandra, en *El perseguido*: «Y sin tan grande fuego me encendiera, / de ello fuera testigo mi locura, / porque jamás amor dura encubierto, / ni hay discreción ni medio que le venza» (Lope de Vega, *El perseguido*, ed. S. Iriso y M.ª Morrás, vv. 1071-1074). Y el refranero: «Amores, dinero y cuidado no pueden estar encerrado, o nunca fue disimulado», «Amores, diablos y dinero no pueden estar secretos», etc. (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*).

no hay crédito que no den[170],
advierte, Ricardo amigo,
no Lauro —pues para mí
no eres Lauro, si yo fui
parte entonces y hoy testigo
de tu secreta invención—
que es Celia la misma vida
que tengo en el alma asida[171]
y que ha llegado ocasión
en que me puedes pagar[172]
lo que te he servido en esto.

RICARDO
En obligación me has puesto
que es imposible pensar
humana satisfación.
Mira en qué puedo servirte.

OTAVIO
Basta, Ricardo, decirte
que tengo a Celia afición,
mal declarada en los ojos,
que ellos solos han hablado:
lenguas mudas que le han dado,
por temor de sus enojos,
información de mi amor.
Yo creo que le ha entendido,
si bien, nunca he merecido
aquel primero favor
que corresponde al mirar
cuando los ojos se encuentran,
porque es, si dichosos entran,
alta manera de hablar[173].

---

[170] *Pues... den*: suele ser habitual en las comedias del ciclo de la dama noble enamorada de un inferior cuyo enamoramiento acaece en el devenir de la acción en tiempo presente que él se convierta en el servidor de máxima confianza de ella. Así, pongamos por caso, Antonio lo es de Camila, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, como se lo recuerda Otavio de Médicis cuando pretende que interceda a su favor en sus intereses para con ella: «Por mayordomo y privanza / de la Duquesa os quería / dar cuenta de mi esperanza» (ed. T. Ferrer, vv. 116-118), y Teodoro de Diana, en *El perro del hortelano*, según relata Tristán «Es su privanza, / es su mano derecha y es la puerta / por donde se entra a su favor» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 2426-2428).

[171] *asida*: 'cogida, aferrada, tomada'. Otavio alude al tópico amoroso de raigambre platónica de la imagen impresa en el alma de la persona amada, que informa el indeleble soneto V de Garcilaso de la Vega, «Escrito está en mi alma vuestro gesto».

[172] *pagar*: 'corresponder'.

[173] *Basta... hablar*: declarar el amor que el amado siente por la amada con la mirada es un tópico recurrente en la obra de Lope de Vega y, en general, en la literatura del Siglo de Oro. Valgan dos o tres ejemplos: en *El desprecio agradecido*, Otavio sostiene, en efecto, que «la vista es lengua de amantes» (ed. D. Profeti y M. Rodríguez Cáceres, v. 1947); en *El caballero de Olmedo*, Alonso le cuenta a Fabia que «yo, haciendo lengua los ojos, / solamente le ofrecía / a cada cabello un alma, / a cada paso una vida» (ed. F. Rico, vv. 127-130); en el *Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, cuenta Renato a los peregrinos: «Me atreví a ponerlos [mis pensamientos] en la señora Eusebia, dama de la reina en Francia, a quien solo con los ojos la di a entender que la adoraba, y ella, o ya descuidada o no advertida, ni con sus ojos ni con su lengua me dio a entender que me entendía» (ed. L. Fernández, I. García Aguilar, C. Romero Muñoz e I. Lozano Renieblas, II, XX,

Tú, pues, si llega ocasión,
infórmala bien de mí,
que mejor se escucha ansí
una amorosa afición.
Esto has de hacer en efeto,
porque en los tratos de amor
es el concierto mejor
por un tercero[174] discreto.

RICARDO Fía de mí, que tendré
más cuidado que del mío.

OTAVIO De ti mi remedio fío.

RICARDO ¡Amigo Julio!

JULIO Aguardé
que con Otavio acabases
el comenzado discurso,
para no romperte el curso
de lo que con él tratases.

RICARDO ¿Hablaste al Gobernador?

JULIO Dile tu carta fingida,
de su gusto recibida
con muchas muestras de amor.
Díjele que había venido
de donde el Príncipe estaba,
que, si responder gustaba,
el que la había traído
mañana se partiría.

OTAVIO ¿Carta le escribes?

RICARDO Después
sabrás, Otavio, lo que es.

JULIO Cuando de darla venía,
doy con Celia y con Estela,
de quien, señor, entendí
que se han de lucir en ti
la afición y la cautela.
Notable examen, ¡por Dios!,
sobre saber quién ha sido
la dama que te ha traído,

218). Una estupenda vuelta de tuerca del motivo lo constituye el audaz soneto de Quevedo, *Comunicación de amor invisible por los ojos*: «Si mis párpados, Lisi, labios fueran, / besos fueran los rayos visüales / de mis ojos, que al sol miran, caudales / águilas, y besaran más que vieran. / Tus bellezas, hidrópicos, bebieran / y, cristales sedientos de cristales, / de luces y de incendios celestiales / alimentando su morir vivieran. / De invisible comercio mantenidos / y desnudos de cuerpo, los favores / gozaran mis potencias y sentidos; / mudos se resquebraran los ardores; / pudieran, apartados, verse unidos, / y, en público, secretos los amores» (*Poesía amorosa: Canta sola a Lisi («Erato», sección segunda)*, ed. A. Rey y M.ª J. Alonso Veloso, 7, p. 41).

[174] *tercero*: 'intermediador, intercesor, alcahuete'.

hicieron en mí las dos,
porque debe de pensar
cada una que es por ella.

RICARDO ¿Y qué dijiste?

JULIO Que de ella
solamente imaginar
que era en palacio podía;
pues fuera a nadie mirabas,
que de noche suspirabas
y andabas triste de día.

RICARDO Bien hiciste, porque es justo
ir poco a poco y a tiento,
porque de este atrevimiento
no nos resulte disgusto.
Que, aunque adorar su belleza,
no puede ofenderla ansí,
podría echarme de aquí
por cumplir con su grandeza.
Porque, fuera de ser justo
en mujer de calidad,
más puede la honestidad
que los consejos del gusto[175].

JULIO Dices bien. Pero yo sé
que no le falta de ti[176].

OTAVIO ¡La Duquesa viene aquí!

RICARDO ¡Vete, Julio!

OTAVIO Y yo me iré,
con volverte a suplicar
no se te olvide mi ruego.

Vanse

RICARDO Será, amigo Otavio, luego
que Celia me dé lugar.

Salga la Duquesa

[175] *Porque... gusto*: en estos versos se cifra el conflicto dramático más relevante del ciclo de comedias de la dama noble enamorada de un servidor, cual es la dialéctica entre lo justo —aquí consignado por la *honestidad*— y el gusto, entre la razón y el deseo, entre la honra y el amor, entre la nobleza de sangre y la nobleza natural o de virtud, entre la cultura y la naturaleza, que es lo que le otorga su indeleble modernidad, aunque se resuelva en cada caso de manera dispar, habida cuenta de que amar a un inferior choca contra el decoro social estipulado por el sistema estamental, el linaje y el código del honor, mientras que «el gusto no está en grandezas, / sino en ajustarme al alma / aquello que se desea» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 3309-3311).

[176] *no le falta de ti*: zeugma de 'gusto': 'no le falta gusto de ti', o sea, a la Duquesa le gusta Lauro, según Julio.

DUQUESA ¿Lauro, estás solo?
RICARDO Aquí estaba
Otavio.
DUQUESA ¿Y fuese?
RICARDO Ya es ido.
DUQUESA Muchas veces he querido
—que sus cabellos me daba,
Lauro, la ocasión[177]— fiarte
un secreto, y me ha faltado
atrevimiento. Hoy me ha dado
licencia mi honor de darte
satisfación del temor
y cuenta de lo que espero
que tan noble caballero
hará por mi propio honor.
RICARDO Imagine Vuestra Alteza
las fábulas[178] o verdades
de aquellas antigüedades
llenas de horror y extrañeza.
Imagine que Teseo
va a matar a Minotauro
y presuma que de Lauro
espera el mismo trofeo[179].
Imagine que desea
tener las manzanas de oro,
cuyo guardado tesoro
fue perdición de Medea[180].

[177] *sus cabellos... ocasión*: alude a la expresión «la Ocasión la pintan calva», con unos pocos pelos en la frente, por lo que hay que aprovechar la oportunidad ('agarrarse a sus cabellos') cuando se presenta. Así se lo dice don Quijote a Sancho cuando le comenta que no debe dejar escapar la ocasión de hallarse en Sierra Morena para hacer penitencia de amor: «Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas» (Cervantes, *Don Quijote*, I, XXV, 301). Y así la describe Covarrubias: «Una de las deidades que fingieron los gentiles. Pintábanla de muchas maneras, y particularmente en figura de doncella con solo un velo, con alas en los talones y las puntas de los pies sobre una rueda volúbil, con un copete de cabellos que le caían encima del rostro y todo lo demás de la cabeza sin ningún cabello; dando a entender que si, ofrecida la ocasión, no le echamos mano de los cabellos con la buena diligencia, se nos pasa en un momento, sin que más se nos vuelva a ofrecer» (*Tesoro de la lengua castellana*).
[178] *fábulas*: 'relatos o narraciones de mitología'.
[179] *Imagine... trofeo*: el *Minotauro*, hijo de Pasífae y del toro de Creta, era un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre que vivía en el laberinto de Creta y cada nueve años reclamaba a la ciudad de Atenas, por una derrota militar frente al rey Minos, un tributo de siete parejas de jóvenes, entre los cuales arribó, en la tercera ocasión, Teseo, que había convencido a su padre Egeo de que lo dejara ir en la expedición, aunque se hacía por sorteo, con el propósito de enfrentarse a él y matarlo. Lo consiguió con la ayuda de Ariadna, hija de Minos y Pasifae y hermanastra del Minotauro, que se enamoró de Teseo cuando llegó a Creta y le dio un ovillo para que pudiera salir del laberinto. El *trofeo* al que alude Lauro es poder acometer una hazaña similar a la de Teseo a petición de la Duquesa.
[180] *Imagine... de Medea*: Lope de Vega se basa en la traducción de Jorge de Bustamante de *Las Metamorfoses,* en cuyo libro VII, en el apartado dedicado a «El dragón encantado» de la leyenda de los Argonautas, se

Imagine que pretende
del Campo Elíseo un laurel
y que, pasando por él,
el infierno le defiende[181];
o la cristalina esfera
por quien hoy Atlante es monte[182];
o como Belerofonte
ir a matar la Quimera[183]:
que no pondré duda alguna
si lo intentan estorbar
la tierra, el infierno, el mar
y el poder de la fortuna.

DUQUESA

Pues en esa confianza,
caballero ilustre, advierte
que, aquel día que me vio
el Príncipe, tu pariente,
o tu dueño, si lo ha sido,
esto como tú quisieres,
dijo... (No sé cómo diga

menciona que «Jasón tomó el Vellocino de oro y las manzanas deste árbol que también lo eran» (Ovidio, *Las Metamorfoses*, ed. M.ª J. Franco Durán, libro VII). Pues, en efecto, *las manzanas de oro* no figuran en el texto original de Ovidio ni en ninguna de las versiones grecolatinas del mito. Sobre ello véase Valdés (2009) y Martínez Cabezón (2012: 317). Son, en cualquier caso, la perdición de Medea porque, tras haber ayudado a Jasón a conseguir el vellocino de oro, movida por el amor que la embelesa por él y traicionando con ello a su familia, se escapan juntos de la Cólquide y, después de varias peripecias, será, en Corinto, abandonada por Jasón en favor de la hija del rey Creonte, llamada Glauce o Creúsa. Medea se vengará cruelmente de él propinando la muerte de la princesa con un manto envenenado que la abrasa viva y asesinando a sus propios hijos, a fin de dejarlo sin mujer y sin descendencia. Sobre la historia de Jasón y Medea, véase Muñoz Sánchez (2012: 83-91 y198-223).

[181] *Imagine... defiende*: el *Campo Elíseo* era, en la antigüedad clásica, la morada en el inframundo de los bienaventurados; aunque Homero la sitúa en la *Odisea* en un lugar distinto del Hades, con el tiempo se integró o entró a formar parte de él. No sabemos si Lope alude a algún mito o leyenda clásica en que un héroe debe penetrar en el Hades, adquirir una rama de laurel del Elíseo y regresar al mundo de los vivos con ella; que sepamos, el único personaje de la mitología que entra vivo en el Hades hasta los Campos Elíseos y retorna, aunque infaustamente, es Orfeo, quien va en busca de Eurídice y no de una rama de laurel. Puede que el dramaturgo madrileño tuviera en mente a Eneas, por cuanto, para poder penetrar vivo en el reino de los muertos y caminar por todas sus regiones en el libro VI de la *Eneida*, debe portar consigo una rama dorada de un árbol oculto en el bosque consagrado a Proserpina, que consigue gracias a dos palomas enviadas por Venus, su madre, que lo guían hasta él, una encina de oro, de la que arranca la rama. Puede, simplemente, que esté mencionando la realización de una prueba imposible de realizar.

[182] *o la cristalina... monte*: la *cristalina esfera* es el cielo que Atlante, por castigo de Zeus tras su participación en la Titanomaquia, fue condenado a sostener sobre sus espaldas; más adelante, al ver la cabeza de la Medusa que le mostró Perseo, fue petrificado y convertido en la cadena montañosa del norte de África que lleva su nombre.

[183] *o como... Quimera*: *Belerofonte*, héroe corintio hijo de Neptuno y Eurímede, tuvo que matar a la *Quimera*, que, nacida de la unión de los monstruos Tifón y Equidna, tenía un cuerpo triforme, mezcla de leona, cabra y serpiente que escupía fuego, como una de las tres pruebas que le impuso el rey lóbates por indicación de su yerno, el rey Preto, pues su mujer, Estenebea, lo había acusado falsamente de haberla querido seducir cuando lo acogieron en su casa. Belerofonte consiguió matar a la Quimera, tras domar al caballo alado Pegaso con unas bridas de oro que le había proporcionado la diosa Atenea, introduciendo una lanza en su boca, en cuya punta había puesto un trozo de plomo que el monstruo tragó al fundir el metal con su aliento de fuego.

con término más decente[184]
o con disculpa más justa
la causa que me entristece)
que era yo en extremo fea.
Vino este Julio a traerle
a Celia una carta suya
y, como ella pretendiese
saber si yo le agradaba
—pues vino a esta corte a verme—,
tan descortés como el dueño,
dijo que no libremente.
Y contó de mi fealdad
cosas, Lauro, que parecen,
más que de príncipe, de hombre
que los perezosos bueyes
guía por la tierra dura,
donde con el yerro ardiente[185]
escribe iguales ringlones
que abril mira y mayo lee[186].
Agora quiero que veas
lo que somos las mujeres,
que mi vanidad acuses
y que mi enojo condenes.
Tan grande le tuve, Lauro,
que no hay cosa que no intente
por vengarme de este necio.
Y así, quiero, pues tú puedes
ayudar a mi venganza,
que mi amistad recompenses
en escribir a Ricardo
que venga a Lorena a verme
con una invención notable.
Escúchame atentamente:
tú has de decir en la carta
que tanta privanza tienes
conmigo, que te he contado
mis pensamientos mil veces,
y que te dije que el día

[184] *decente*: 'honesto, decoroso, digno'.
[185] *yerro ardiente*: 'arado'. *Ardiente* en el sentido de 'eficiente, vigoroso'.
[186] *escribe... lee*: bonita metáfora de los surcos (*iguales ringlones*) que labran el arado tirado por los bueyes y cultivan naturalmente los meses de la primavera con la escritura y la lectura. *Ringlones*: 'renglones', Lope vacila en el empleo de las dos formas a lo largo de su obra, y así, en la Epístola a Gaspar de Barrionuevo de la Segunda parte de las *Rimas* usa las dos: «ringlones» en el v. 186 («a seis ringlones mío, ciento ajenos») y «renglones» en el v. 248 («caber pueden de nuevo otros renglones»).

que me vio, sin que entendiese
que yo le vía[187], le vi
y conocí claramente,
porque Celia me lo dijo.
Y que me dejó de verle
tan perdida[188] desde entonces,
que, siendo naturalmente
alegre, vivo tan triste,
que no hay cosa que me alegre,
porque de todos los hombres
me pareció diferente,
con cuya imaginación
no hay noche que no me acueste
ni día que sin deseos
de volverle a ver despierte.
Y que yo misma te dije
que, si a la corte volviese,
tendría gusto de hablarle;
novedad de mis desdenes,
castigo de mis desprecios,
padecidos justamente,
por haber sido con todos
ingrata y áspera siempre.
Dentro, Lauro, de la carta
quiero también que le lleves
un retrato, por que vea
lo que tan mal le parece.
Este es hombre al fin, y mozo,
y pienso que, como piense
que una mujer como yo
con tanto extremo le quiere,
vendrá sin duda a buscarme,
que tanto los desvanece[189]
su presunción. Y está cierto
que, si el necio a verme viene,
le tengo de enamorar
tan diestra, tan falsamente,
que llegue a vivir sin alma.
Y que, cuando llegue a verse
en estado que yo pueda
a la venganza atreverme,

[187] *vía*: 'veía'.
[188] *tan perdida*: 'tan enamorada'.
[189] *desvanece*: 'endiosa, envanece, engríe'.

me tengo de retirar
para tratarle de suerte
–con tiros[190], con disfavores,
con celos y con desdenes–,
que le ponga en ocasión
que le parezca la muerte
más alegre que la vida.
Y, si este caso sucede
como le tengo trazado,
y tú, Lauro, no me vendes[191],
tengo de hacer que Ricardo,
aunque no quiera, confiese
que soy lo que dicen todos,
y que, en haber dicho, miente,
que soy fea, despreciando
lo que en reinos diferentes
ha parecido a sus dueños,
tan buenos como él, de suerte
que, por mil embajadores,
han intentado ofrecerme
los imperios y las manos
para que acetase y diese
las mías a quien castiga
mi arrogancia justamente,
pues me ha despreciado un hombre
que solo el nombre me ofende.
Que no merecen amor
los que son tan descorteses,
que a las mujeres les quitan
lo mejor que las concede
naturaleza piadosa[192],
para que estimadas fuesen.
Una mujer no ha de ser,
Lauro, capitán ni alférez,
fuera de que ha habido algunas
que, con eternos laureles,
por hazañas admirables,
ciñen las gloriosas frentes;
ni ha de ser una mujer

[190] *tiros*: 'burlas, chanzas', pues, según recoge el *Diccionario de Autoridades*, *tiro* «se toma también por chasco o burla con que se le engaña a alguno maliciosamente».
[191] *vendes*: 'traicionas'.
[192] *lo mejor... piadosa*: perífrasis de la belleza.

filósofo ni oponerse[193]
a las cátedras que enseñan
divinas y humanas leyes[194].
Pues, ¿qué ha de ser? Lo primero,
hermosa discretamente
y hermosamente discreta;
que es decirte, Lauro, en breve
que hermosura y discreción
la ennoblezcan igualmente.
Con esto será estimada,
dejando aparte que debe
preciarse más la virtud,
que en las buenas resplandece[195].
De forma, Lauro, que ha sido
—perdone Ricardo ausente—
agravio de necio, a quien
mi honor castigo previene.
Y, pues no estás bien con él,
permíteme que me vengue,
si, vencido de tu engaño
y desvanecido, vuelve,
que no hay víbora en la Scitia
ni tiene el África sierpe
como mujer agraviada[196]

[193] *oponerse*: aquí equivale menos a 'ser contrarias a', que también, que a nuestro actual 'hacer oposiciones a'.

[194] *Una mujer... leyes*: no son pocos los ejemplos que se podrían traer a colación de mujeres guerreras o de carácter fuerte y varonil y de mujeres cultas o de ingenio tanto de la literatura en general como de la obra de Lope de Vega en particular. Valgan por todas ellas Laura, la dama principal de *La vengadora de las mujeres*, y Lucinda, la protagonista de *Porfiando vence amor*, por cuanto reúnen en su persona los atributos de la *sapientia* y la *fortitudo*. A Laura le han llevado a ejercitar con primor y desenvoltura las armas y a percatarse de la condición de subordinación de la mujer con relación al hombre («Desde el principio del mundo / se han hecho tiranos grandes / de nuestro honor y albedrío, / quitándonos ciudades, / la plata, el oro, el dinero, / el gobierno, sin que baste / razón, justicia ni ley / propuesta de nuestra parte. / Ellos estudian y tienen / en las universidades / lauros y grados; en fin, / estudian todas las artes» [*La vengadora de las mujeres*, ed. E. Di Pastena, vv. 115-126]), así como de su relegación al ocio estéril y las tareas domésticas, «y no es hacer vainillas / en holandas ni en cambrayes / escura filosofía, / ni el almohadilla lugares / de Platón ni de Porfirio, / ni son las randas ni encajes / los párrafos de las leyes» (vv. 141-147). Y lo mismo a Lucinda, que es capaz de empuñar con brío las armas de fuego, y ha reparado en lo mismo que Laura: «Dos cosas, que no ejercitan / las mujeres, a los hombres / las sujetan, y los nombres / que ellos adquieren las quitan: / que las letras, y armas son. / Que si estas nos enseñaran, / yo sé que no se alabaran / de la injusta sujeción. / Como tan determinadas / y tan discretas nos vieron / los hombres, nos escondieron / las ciencias y las espadas. / Nuestra ignorancia y temor / en este engaño tropieza, / pues nos dio naturaleza / mayor ingenio y valor». (*Porfiando vence amor*, ed. J. Cano Navarro, vv. 1595-1610). Conviene subrayar, además, que los personajes femeninos principales del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor suelen tener, en conjunto, un carácter fuerte y viril, como han señalado Sage (1973: 248), Hernández Valcárcel (1993: 486) y Cattaneo (2003: 179).

[195] *Pues... resplandece*: «La Duquesa evoca aquí el principio platónico de la concomitancia de lo hermoso y lo virtuoso, de la belleza física y moral (*kalokagathia*)» (Jacobi 2020: 117).

[196] *no hay... agraviada*: la Duquesa viene a decir que la cólera de la mujer agraviada no tiene límites, que su veneno es más letal que el de todas las serpientes del mundo, compendiadas en las de las regiones frías (la *víbora*) y calientes (la *sierpe*, que en realidad significa 'serpiente' de forma genérica). *Scitia*: Escitia, país

de que el hombre la desprecie[197].

RICARDO Pésame, Duquesa ilustre,
por la parte que me toca
Polonia, la opinión loca
de un hombre de tanto lustre.
Que, aunque no es justo alabar
delante de quien lo siente
el que agravia injustamente
al que se quiere vengar,
os aseguro que es hombre
de entendimiento y valor
y, en efeto, un gran señor,
que basta solo este nombre.
No sé cómo puede ser
que le pareciese mal
un ángel tan celestial
en figura de mujer.
Pero, al fin, hay en los gustos
tal vez tan mala elección,
que, en la mayor discreción,
son, por extraños, injustos.
Pero puédeos consolar
que de vuestra parte estaba,
que siempre se desalaba[198]
lo que se quiere comprar.
Justamente os vengaréis,
y yo a escribirle me ofrezco
contento de que merezco
que, extranjero, me fiéis,
señora, tan gran secreto.
Y así, pienso despachar[199]
a Julio, que sabrá dar,

situado al norte del Mar Negro, que normalmente se pone como ejemplo paradigmático de zona fría, rústica y bárbara; *África*: generalmente, no representaba o no se identificaba con todo el continente, sino más bien de una manera indeterminada con una zona desértica y calurosa; *Scitia* y *África* son sinécdoque del mundo.

[197] Es importante señalar que, aunque a lo largo de su parlamento la duquesa Estela brinda una imagen estereotipada de la mujer, ajustada en buena medida a los parámetros convencionales de la época, recogidos sobre todo en los manuales de educación femenina de humanistas y moralistas, en que la belleza, la discreción y la virtud moral son sus atributos principales, ella no se aviene cabalmente a tal concepción. Pues no solo es la máxima autoridad del Ducado de Lorena, que gobierna con firmeza, soberanía y autoritarismo, sino también una mujer resuelta, autónoma y altanera, que, en un principio, desdeña por igual el amor y el matrimonio. Solo que se ha visto herida en su orgullo por el —falso— desdén de Ricardo, del que se quiere vengar, al tiempo que se ve arrastrada por las fuerzas indomeñables del amor y los celos tras trabar conocimiento de Lauro, y entre estos extremos, su anhelo de desquite y su pasión, fluctúa su actuación. Sobre la mujer en el Siglo de Oro es fundamental el reciente estudio de Alcalá Galán (2022).

[198] *se desalaba*: 'se menosprecia, se vilipendia, se menoscaba'.

[199] *despachar*: 'enviar'.

como crïado y discreto,
la carta en su propia mano.

DUQUESA Pues esto aparte, escuchad,
si en nuestra firme amistad
todo cumplimiento es vano.
Cuando un músico pretende
a otro músico escuchar,
suele primero cantar,
y el otro no se defiende,
porque, al fin, está obligado
de lo que el otro cantó;
y así, para oíros yo,
mi secreto os he contado.
¿Cómo se llama la dama
a quién servís?

RICARDO Gran señora,
no me preguntéis agora
cómo mi dama se llama,
porque, siendo desigual,
notable ofensa sería.

DUQUESA ¿El favor y amistad mía
cómo puede estarte mal,
sea quien fuere la dama,
pues yo ayudarte prometo?

RICARDO Por pagar vuestro secreto,
Celia, señora, se llama.

DUQUESA ¡Pésame!

RICARDO ¿Por qué?

DUQUESA ¡Yo soy
con vosotros desgraciada!
¡Nación tan mal inclinada
a mi favor! (¡Loca estoy!):
tu dueño me llama fea
y tú, aún de burlas, no quieres
—tan descortés, Lauro, eres—
querer que la dama sea.
¡Notable estrella he tenido
con vosotros![200]

[200] *¡Yo soy... con vosotros!*: la aflicción que manifiesta la duquesa Estela por ser despreciada por Ricardo y no ser el sujeto de amor de Lauro, que hiere profundamente su orgullo, es hasta cierto punto similar a la que, disimuladamente, expresa la condesa Diana de Belflor en el billete que, en forma de soneto, le da a Teodoro, su secretario, en *El perro del hortelano*, «Amar por ver amar envidia ha sido», en el cual expone una novedosa concepción del amor que nace de los celos, cuando lo normal es que los celos sean consecuencia y no causa del amor, por cuanto el segundo cuarteto reza así: «De los celos mi amor ha procedido, / por pesarme que,

RICARDO Pues, señora,
si yo te dijera agora,
a tu grandeza atrevido,
que eras el alto sujeto
de mi humildad, ¿no me hicieras
castigar?
DUQUESA No, mientras fueras
honestamente discreto[201].
Porque, ¿cómo puede ser
dar castigo por amar?
Por amar se ha de premiar,
que no por aborrecer[202].
Querer mal a quien me quiere
no era cosa natural;
yo no te quisiera mal,
pues de esta razón se infiere.
El galán que se contenta
del estado de su dama
jamás ofende a quien ama,
pues lo que es honesto intenta.
RICARDO Duquesa y señora mía,
dándome tanta licencia
vuestra discreta prudencia,
vuestra dulce cortesía,
diré... (Mas ¡ay osadía

siendo más hermosa, / no fuese en ser amada tan dichosa, / que hubiese lo que envidio merecido» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 555-558).

[201] *No... discreto*: algo similar le expresa el secretario Rugero a la princesa Celia en la carta que principia su juego de amor: «Señora. Yo he consultado mi amor para este atrevimiento, y dice que puedo tenerle de serviros, porque sois discreta; que no se alteran las que lo son de que las quieran como yo os quiero» (Lope de Vega, *Las burlas veras*, ed. Ignacio Arellano, 1157+, p. 231).

[202] *Porque... no por aborrecer*: el mismo argumento aduce Diana a Teodoro cuando le dice que el soneto que él ha escrito en contestación del de su supuesta amiga es mejor que el suyo y él recela por ello: «Desde lo menos, aquí / dices que ofendes lo más, / y amando; engañado estás, / porque en amor no es ansí: / que no ofende un desigual / amando, pues solo entiendo / que se ofende aborreciendo» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 811-817). Y antes Camila a Antonio, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*: «Un desigual / ofende si quiere mal, / que si quiere bien no ofende» (ed. T. Ferrer, vv. 417-419). También Casandra, en *El castigo sin venganza*, anima a Federico a que declare su amor a la alta dama de la que está enamorado, pues «las almas de las mujeres / no las viste jaspe helado: / ligera cortina cubre / todo pensamiento humano», así que «dile tu amor, sea quien fuere» (ed. A. García-Reidy y R. Valdés, vv. 1483-1486 y 1490). Se trata en realidad de una de las estrategias que ponen en juego las damas nobles para alentar a los servidores de los que están enamoradas a que les declaren el amor que sienten por ellas; el caso más excepcional es quizás la secuencia en que Camila anima a Antonio a que le diga su amor, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (vv. 274-972), haciendo un juego primoroso con los términos opuestos de *señora* y *mujer*, del que este es el fragmento crítico: «Antonio, a nobles mujeres / nunca las trates ansí. / ¿Qué aguardabas, si me vías / perdida, que te dijese? / ¿No era razón que entendiese / que algún amor me tenías? / Si a la ocasión pintan calva, / mucho tu ingenio condeno. / ¿Eran mis brazos veneno, / que a Otavio pides la salva? / ¿Querías, contra mi fama, / que te pusiese, muy loca, / los favores en la boca / y que tú fueses la dama? / Habla, dime que me quieres, / di que te mueres. ¿Qué lloras? / Porque también las señoras / sentimos como mujeres. / Atrévete, sepa yo / que me quieres, dime amores» (ed. T. Ferrer, vv. 849-868).

de mis fáciles antojos!
¿Cómo diréis mis enojos,
si podéis con menos mengua
hacer de los ojos lengua,
pues saben hablar los ojos?)
¿Quién es el sol que me enciende
y me hiela[203] y me acobarda?
¿Quién la tirana gallarda
que en su dulce Argel[204] me prende?
¿Quién me entiende, y no me entiende?
¿Quién es mi hermosa homicida[205]?
¿Quién mi esperanza perdida
en tanta gloria convierte,
que de tan hermosa muerte
aun se halla indigna la vida?
¡Ea, pues, atrevimiento:
agora es tiempo de hablar,
pues os mandan declarar
vuestro oculto pensamiento!
Mas, si lo que callo y siento,
se puede en los ojos ver,
presumir y conocer,
aunque me deje morir,
no se lo quiero decir,

[203] *me enciende y me hiela*: oxímoron o contradicción entre términos arquetípica de la poesía amorosa de las tradiciones cortés y petrarquista. Recuérdese el comienzo del famoso soneto de Francisco de Quevedo en el que se define lo que es amor, «Es hielo abrasador, es fuego helado».

[204] *dulce Argel*: se trata de otro oxímoron amoroso —que ya había aparecido en el v. 859: «esclavo de Argel que es cielo»—, pues la ciudad norteafricana *Argel* era antonomasia en tiempos de Lope de cautiverio o esclavitud: 'la Duquesa (*la tirana gallarda*) me enamora y me apresa (*me prende*, utilizado con valor disémico) en su dulce esclavitud'. Lope de Vega había empleado este juego de contrarios con un significado similar en *La discreta enamorada* cuando Lucindo denomina a Gerarda «dulce Argel de mis sentidos» (ed. G. Burgos, v. 990). Quevedo, en el soneto definiendo el amor citado en la nota anterior, dice que «es una libertad encarcelada» (*Poesía varia*, ed. E. Crosby, 135, v. 9, p. 491), y el mismo Lope, en el soneto 149 de las *Rimas*, «Cadenas desherradas, eslabones», establecía una comparación entre el amor y la poesía amorosa («y así mis versos, en diversas partes, / mi amor cautivo, el mar de mis tormentos, / y la guerra mortal de mis sentidos») con todo tipo de prisiones, en que se halla Argel: «cárcel, mar, guerra, Argel, campaña y vientos» (ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez Gallego, [149], vv. 12-14 y 10).

[205] *hermosa homicida*: es un concepto que remite a la teoría amorosa platónica y neoplatónica y que alude al hecho de que la persona amada es responsable de la 'muerte' de la persona amante, o, mejor dicho, de la separación del alma de su cuerpo para poder cobijar en él la suya («mi alma os ha cortado a su medida», que diría Garcilaso), que, en el caso de ser correspondido, comporta la transformación de los amantes (o, como canta san Juan, «Amado con amada, / amada en el Amado transformada»), pues «la definición exacta del perfecto amor es la transformación del amante en el amado, con el deseo de que también se convierta el amado en el amante» (León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. J. M.ª Reyes Cano, p. 149). Recuérdese la famosa quintilla de *El caballero de Olmedo* (vv. 1113-1162) que compone don Alonso y recita Tello en que se dice: «Dile a mi hermosa homicida / que por qué se mata en mí, / pues que sabe que es mi vida. / Dile: "Crüel, no le des / muerte, si vengada estás / y te ha de pesar después"» (ed. F. Rico, vv. 1145-1150). Lauro prosigue con la idea en los versos siguientes cuando menciona «tan hermosa muerte». Sobre el amor platónico y el neoplatonismo, véanse Serés (1996: esp. 15-54 y 168-227) y Muñoz Sánchez (2012: esp. 99-198).

pues no lo quiere entender.

Vase

DUQUESA Con razón me tuvo atenta
relación tan bien fundada;
de oírle quedo admirada,
mas no quedo descontenta,
que cualquiera atrevimiento,
siendo amoroso, perdona
una gallarda persona
y un discreto entendimiento.
Mucha licencia le di
por saber a quién quería;
mas sirva en disculpa mía
el quererme Lauro a mí,
porque, enojada y corrida,
estaba desconfiada,
del Príncipe despreciada
y de Lauro aborrecida.
Que a quien ninguno procura
querer bien y vive en calma,
o es hermosura sin alma,
o es alma sin hermosura.

Celia entre

CELIA Bien de espacio[206] Vuestra Alteza
ha estado con Lauro.
DUQUESA Emprendo
la venganza que pretendo
de su ingenio y su nobleza,
que a los dos he confiado
el hacer que venga aquí
Ricardo.
CELIA ¿Y dice que sí?
DUQUESA Esa palabra me ha dado.
CELIA Pues, ¿cómo vendrá?
DUQUESA Secreto[207],
para que le pueda hablar,
que, hablándole, pienso dar
a mi pensamiento efeto.

[206] *Bien de espacio*: 'mucho tiempo'.
[207] *Secreto*: 'en secreto, de incógnito'.

CELIA ¿Y si se sabe en la corte
que Ricardo viene aquí?
DUQUESA Déjame el cuidado a mí,
cuando el esconderle importe.
Que le tengo de burlar,
aunque aventure en rigor
cuanto no fuere mi honor.
CELIA No te quiero aconsejar.
Conozco tu condición
tan furiosa, resistida[208],
que, aunque aventures la vida,
has de lograr tu opinión.
Pero dime, ¿preguntaste
a Lauro la dama?
DUQUESA Sí.
CELIA ¿Y a quién ama Lauro?
DUQUESA A ti.
Tú, Celia, le enamoraste,
tú le trujiste a Lorena,
por ti su dueño olvidó.
CELIA No es posible que soy yo
la que lo fue de su pena.
DUQUESA No me dé el cielo ventura
si no me lo dijo ansí.
CELIA ¿Que me quiere Lauro a mí?
DUQUESA Bien puedes estar segura.
CELIA Y agradecida también.
DUQUESA Eso no, porque es mal caso,
cuando sabes que te caso,
querer a ninguno bien[209].
CELIA Si le pesa a Vuestra Alteza,
ni le veré ni hablaré.
DUQUESA No me pesa. Pero sé
que puede su gentileza
impedir la voluntad
del tratado casamiento,
si este nuevo pensamiento

[208] *resistida*: 'terca, obstinada, testadura, porfiada'. Covarrubias, en el *Tesoro*, define *resistir* como «hacer contradicción», y el *Diccionario de Autoridades*, en su segunda acepción, dice que «significa también repugnar o contradecir». Curiosamente, Lope de Vega, en el *Isidro*, utiliza el participio de *resistir* con el mismo significado y acompañado de *furiosa*: «El hambre nos hizo hablar; / y sabes que es licenciosa / y, resistida, y furiosa» (ed. A. Sánchez Jiménez, IX, vv. 451-453, p. 564).

[209] *Eso no... bien*: la Duquesa no quiere que Celia muestre abiertamente a Lauro que se siente agradecida por el hecho de que él la ame, por cuanto su agradecimiento podría ser interpretado como señal de que condesciende en su amor estando concertada en matrimonio con otro hombre.

te quita la libertad.

CELIA No pasará por el mío
querer a Lauro.

DUQUESA Harás bien.

Vase

CELIA No hay ocasión que le den
al amor como el desvío[210].
Mal, si son celos, intenta
que muestre a Lauro rigor,
porque, resistido amor,
con la privación se aumenta[211].

Vase

Salen Ricardo y Julio

RICARDO Ponte, Julio, de camino
y, por la posta saliendo,
a vista de la ciudad,
llegarás adonde tengo
al Conde y a los crïados
que de Polonia vinieron
en mi servicio, y dirás
que vuelvan todos, fingiendo,
aunque con poco rüido,
que vengo también con ellos.
Esta carta me darás,
en que diciendo que, luego

[210] *desvío*: 'desapego, frialdad, indiferencia'.

[211] Aquí concluye el primer cuadro del segundo acto (vv. 903-1518), que ha transcurrido íntegramente en el palacio ducal, unos días después de finalizado el primero. En él han intervenido la Duquesa, Celia, Julio, Otavio y Ricardo / Lauro. Se puede estructurar en tres secuencias con dos escenas de transición, en que quedan solos en escena Julio (vv. 1036-1046) y la Duquesa (vv. 1443-1462): una en redondillas (vv. 903-1142), otra –más compleja– en redondillas, romance en *é-e*, redondillas y décimas (vv. 1143-1443), y la tercera, en redondillas (1463-1518). Las cuales tienen por objeto principiar el nudo o desarrollo de la trama, con la exposición por separado a Celia y a Lauro y con la puesta en práctica del plan de venganza del príncipe Ricardo que ha urdido la Duquesa, la declaración de amor de Lauro a Estela instigada por ella y el engaño de la Duquesa a Celia de que Lauro la ama a ella con el propósito de cubrirse las espaldas de una pasión interclasista que contraviene las normas del decoro social y del código del honor. La conversación que mantienen la Duquesa y Lauro, que informa la segunda, constituye el punto culminante del cuadro y, situada prácticamente en el centro, aun de la comedia. Pues en ella no solo le revela Estela su plan de venganza de Ricardo, sino que Lauro le declara su amor, de modo que, a partir de aquí, los dos conflictos, que en realidad son el mismo, aunque ella lo ignora, caminarán a la par hasta el desenlace. Que la Duquesa le refiera a Lauro su proyecto de desquite de Ricardo y cuente con su colaboración para perpetrarlo potencia extraordinariamente el equívoco y «aquella incertidumbre anfibológica» por la cual el espectador piensa «que el sólo entiende lo que el otro dice» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 324 y 326), hasta el extremo de convertirlo en cómplice y aun de erigirlo en un «espectador omnisciente» (Profeti, 1996: 15).

que vi la de Lauro, puse
en ejecución su intento.
Y advierte que me la des
con atrevido despejo[212]
delante de la Duquesa.

JULIO No has tenido pensamiento
de más ingenio en tu vida.

RICARDO Es amor grande ingeniero;
las máquinas de Arquimedes[213]
no son encarecimiento
para las que tiene amor.

JULIO Ya sé que amor es tan diestro,
que fabrica laberintos
tal vez a maridos necios,
donde encierra Minotauros
que suelen matar Teseos
con hilos de oro, que son,
sobre tabíes[214] diversos
y lamas tornasoladas[215],
pasamanos de manteos[216].
Ya sé que no va Leandro
por Hero de Abido a Sesto[217],

[212] *despejo*: 'donaire, soltura, desenfado'.

[213] *Arquimedes*: Arquímedes, que Lope la acentúa llana, mue uno de los científicos más celebrados de la Antigüedad, experto en matemática, física y astrología, e insigne inventor e ingeniero, que vivió en la Magna Grecia en el siglo III a.C. Lope de Vega lo menciona como científico inventor en la *Jerusalén conquistada* (XX, 34, vv. 5-8) y en *La Dorotea* (III, IV, 201).

[214] *tabíes*: 'telas de seda, con labores ondeadas que forman aguas'.

[215] *lamas tornasoladas*: 'tela de oro o plata con visos y reflejos cambiantes'.

[216] *pasamanos de manteos*: los *pasamanos* son 'adornos para guarnecer vestidos de galón o trencilla de oro, plata, seda o lana'. Los *manteos* son «cierta ropa interior, de bayeta o paño, que traen las mujeres de la cintura abajo, ajustada y solapada por delante» (*Diccionario de Autoridades*). Sobre el pasamanos y el manteo, véase Bernís (2001: 282b-283a y 211-214).

[217] *Ya sé... Leandro*: *Leandro* era un joven de *Abido*, ciudad del Helesponto o estrecho de Dardanelos situada enfrente de *Sesto*, de donde era *Hero*, joven y bella sacerdotisa del culto a Afrodita. Leandro y Hero se conocieron en una fiesta en Sesto en honor a la diosa celebrada en el templo, en la que se enamoraron perdidamente. Tal vez porque ella era una sacerdotisa o tal vez porque los padres de él se oponían al matrimonio, mantuvieron sus amores en secreto. Para encontrarse cada noche, Leandro cruzaba a nado el Helesponto guiado por la luz de un candil que Hero dejaba encendida encima de la torre en que moraba; al alba, después de haber pasado la noche juntos, Leandro emprendía el camino de vuelta de Sesto a Abido. Una noche de invierno, sin embargo, el viento de una fuerte tempestad apagó fatalmente la lámpara, y Leandro se perdió en el mar y se ahogó. A la mañana siguiente, cuando Hero vio el cadáver de su amado que yacía en la playa, adonde había sido llevado por las Nereidas, se suicidó, desesperada, arrojándose desde lo alto de la torre. La fábula de los desafortunados amores de Leandro y Hero contó con numerosas recreaciones en el Siglo de Oro a partir del soneto XXIX de Garcilaso. Lope, que la cita copiosamente a lo largo y ancho de su producción literaria, la trae a colación en un contexto parecido de burla en *La noche de san Juan*, cuando doña Leonor quiere arrojarse de un balcón ante la inminente partida de su amado don Juan, que pretende huir de la Corte para dejar el camino expedito a su amigo don Bernardo, y Tello, el gracioso, exclama: «¡Oh, Hero de gran valor! / ¡Oh, Leandro, que nadando / vas en una mula cuando / navegas el mar del amor» (ed. I. Muguruza Roca, vv. 1611-1614). Sobre la fortuna del mito en la literatura española áurea, sigue siendo indispensable el estudio de Moya del Baño (1966).

que, para romper[218] las torres,
las Heros vuelve dineros.
Dédalo[219] se ha vuelto Amor,
no por los dorados cercos
del sol; por lo bajo danza
entre sastres y plateros:
su matemática toda
es inventar usos nuevos
de joyas y de vestidos.
Y yo pienso que es lo cierto,
porque, si de lo que ha sido,
por amor, vicioso extremo,
es fuerza en quien tiene honor
que quede arrepentimiento;
cuatro joyas de diamantes
serán más noble consuelo
que del honor y el peligro
las memorias sin provecho.

RICARDO Parte, Julio, con cuidado

JULIO Yo parto en brazos del viento
para volver en sus alas.

Vase

RICARDO Y yo quedo satisfecho
de tu diligencia, Julio.

Sale Celia

CELIA Lauro...

RICARDO ¿Señora?

---

[218] *romper*: «que abran» en *Har*. Resulta innecesaria la enmienda de Hartzenbusch si se tiene en cuenta que «romper», según el *Diccionario de Autoridades*, también significa «abrir espacio suficiente para pasar».

[219] *Dédalo*: Dédalo, padre de Ícaro, era un famoso arquitecto, escultor, ingeniero, inventor de recursos mecánicos y herrero de la mitología griega, que trabajó en Creta al servicio del rey Midas, para quien construyó el Laberinto de Cnosos, en cuyo centro encerró al Minotauro, y su mujer, Pasífae, a quien servía de escultor. Después de haber enseñado a Ariadna cómo Teseo podría encontrar el camino de vuelta del laberinto tras haberse enfrentado al Minotauro, el rey Midas lo encerró, junto con su hijo Ícaro, en el laberinto. Dédalo, entonces, fabricó para los dos unas alas de cera y plumas. Desoyendo el consejo de su padre, Ícaro, se acercó demasiado al sol, provocando que la cera se derritiese y se precipitó al mar, donde se ahogó. Dédalo, en cambio, arribó sano y salvo a Cumas, en Italia, y ofreció sus alas a Apolo. Más tarde se refugió en Sicilia, en la corte del rey Cócalo, para el que laboró de arquitecto. Julio cita estos tres casos mitológicos en clave irónica, corrompidos por el interés que impera en los asuntos amorosos. Es importante señalar, aunque no es el caso, que la leyenda de Ícaro desempeña, junto con la de Faetonte, un papel fundamental en las comedias del ciclo de la dama enamorada de un servidor como metáfora del deseo de medro que albergan estos y como advertencia de lo que les podría pasar por el hecho de aspirar al amor de una mujer que está por encima de su condición social y de sus posibilidades reales, en especial en aquellas en que el servidor no es noble o ignora que lo es hasta el desenlace, de las que *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* constituyen los casos más conspicuos.

CELIA ¿Qué es esto?
¿Dónde despachas a Julio?
RICARDO Al Príncipe, con deseo
de dar gusto a la Duquesa,
a quien ya tengo por dueño[220].
Ni es deslealtad engañarle
y hacerle venir, pues pienso
que, aunque pretende, burlando,
enamorarle, el ingenio
de Ricardo es tan sutil,
que, por sin duda, sospecho
que le ha de querer de veras.
CELIA Aquí me dijo su intento
y que te habia[221] preguntado
quién era aquel nuevo empleo[222]
de tus pensamientos, Lauro.
RICARDO ¿Y qué te dijo?
CELIA ¿No acierto
en decirte que soy yo?
Pero, si no te agradezco
tanto amor, que por el mío
hayas dejado tu dueño,
y, aventurando tu honor,
en ocasión te hayas puesto
de estar en país extraño,
con nombre tan bajo, preso,
mal cumplo la obligación
de mi noble nacimiento.
Y así, digo que lo estimo,
Lauro galán, como debo
y cuanto puede mi estado
mostrar agradecimiento,
que, de ser agradecida
a quien me obliga, me precio;
mayormente con amor,
que es acción de nobles pechos.
RICARDO Celia, yo sé que un hombre desdichado,

[220] *dueño*: 'señor', en el sentido de la relación feudal señor / vasallo, que era un vínculo de dependencia y fidelidad, que Lauro emplea en masculino por ser la Duquesa la máxima autoridad del Ducado y haber entrado a su servicio en —supuesto— detrimento del príncipe Ricardo. No obstante, así designaba a la dama su enamorado en la lírica medieval del amor cortés (*midons*), trasladando a las relaciones amorosas la de vasallaje entre el señor (la amada) y el vasallo (el enamorado), y Ricardo, aunque está hablando con Celia, podría estar usando el término también en este sentido, habida cuenta de que acaba de declarar su amor a la Duquesa.

[221] *habia*: por cuestiones métricas, tiene dos sílabas.

[222] *empleo*: «se llama entre los galanes a la dama a quien uno sirve y galantea» (*Diccionario de Autoridades*).

para mayor desdicha, fue dichoso,
como mi ejemplo muestra, que ha llegado
a romper mi silencio temeroso.
Tu agradecido pecho, tu cuidado,
y el verme tan a prisa venturoso,
siendo en tus prendas[223] mi valor tan poco,
fueran bastantes a volverme loco[224].
  Mas no quiso el rigor de mi fortuna
que yo gozase el bien de mi deseo
mostrándose tan fiera e importuna
cuando el favor[225] sin esperanza veo.
Ayer, cuando a la vista de la luna
se trasladaba el resplandor febeo[226]
al ocaso entre nubes de zafiros[227],
mezclando en las palabras los suspiros,
  me dijo Otavio que eras, Celia hermosa,
alma de sus sentidos, y que estaba
sin la suya por ti, con amorosa
ternura, que las piedras ablandaba;
que, pues con la Duquesa generosa
hallé tal gracia, que en palacio entraba
con libertad y, en él, te hablaba y vía,
fundaba su esperanza en mi osadía.
  Que te dijese, Celia, que le dieses
licencia de servirte libremente,
por que, si tanto amor favorecieses,
verte, adorarte y escribirte intente.
Aquí querría que pensar pudieses
cuál fue, dulce señora, el accidente[228]
que mis venas heló, viendo el amigo
mayor que tengo descansar[229] conmigo.
  Quererte y engañarle es imposible,
aunque me muera yo; dejarle debo
la empresa a Otavio y, con dolor terrible,
cuando puedo vivir, la muerte apruebo.
Tú, cuando fuere a tu valor posible
—¡mira qué engaño en el amor tan nuevo!—

[223] *prendas*: 'cualidades personales'.
[224] *loco* 'de contento' o 'extremadamente contento'.
[225] *favor*: «se llama asimismo la expresión de agrado, que suelen hacer las damas» (*Diccionario de Autoridades*).
[226] *febeo*: 'la luz del sol'.
[227] *nubes de zafiro*: 'nubes de azul oscuro'.
[228] *accidente*: 'suceso no prevenido o inopinado'.
[229] *descansar*: 'hallar alivio en lo que se padece', en este caso, de sus penas de amor al contárselas a Lauro.

a Otavio favorece, sin que Otavio
sienta mis celos y tu amor, mi agravio[230].

CELIA
Si tuvieras amor, ¿quién te quitaba
que le dijeras, Lauro, «a Celia quiero»,
aunque lo que él de mí te declaraba
en tu imaginación fuera primero?
Mas como el no tenerle te obligaba,
sigues la ley de amigo verdadero,
que tantos han quebrado con disculpa
de que el agravio por amor no es culpa.
¿A qué padre, a qué amigo, a qué pariente
guarda respeto amor? Pero ya es tarde
para reñir a un hombre que no siente
y que quiere que amor respetos guarde.
No quiera el cielo que querer intente
hombre que tuvo amor y fue cobarde,
pues, no lo siendo para hablar conmigo,
calló sus penas a su propio amigo.
Traidor fuiste a los dos: a él callando
tu amor cuando él su amor te fue diciendo,
y a mí, pues mis favores despreciando,
de tu villana ingratitud me ofendo.
Ninguno me hable aunque se muera amando,
porque a los dos estoy aborreciendo[231].

RICARDO
¡Celia, señora...!

CELIA
¡Vete, impertinente!

RICARDO
(¡Por Dios, que la engañé discretamente!)

Vase. Sale la Duquesa y el Gobernador

DUQUESA
¿Carta del Príncipe a ti?

GOBERNADOR
Por mano de Otavio ha sido
este milagro.

DUQUESA
Ofendido
Ricardo estará de mí,
viendo que di libertad

[230] *Celia... agravio*: Lauro, en este parlamento, en el que finge, por seguir la corriente a la Duquesa, que la persona a la que ama, y por la cual ha abandonado a su señor, es Celia, sacrifica su pasión por la amistad que le debe a Otavio, quien no solo le ha confesado sus sentimientos para con Celia, sino que le ha pedido que interceda con ella en su favor. De este modo, se integra en una larga tradición literaria, la de «los dos amigos», en que la amistad impera sobre el amor, que fue estudiada por Avalle-Arce (1957) y que informa la trama de varias comedias de Lope, como *La boda entre dos maridos* (1598-1601), *La prueba de los amigos* (1604), *El amigo hasta la muerte* (1610-1612) y *Amistad y obligación* (1622-1623).

[231] *Si tuvieras... aborreciendo*: Celia, por el contrario, en su contrarréplica, le recuerda a Lauro otra tradición en que el amor traiciona a la amistad, de la que *El curioso impertinente*, de Cervantes, era el paradigma en la época.

a Lauro.

GOBERNADOR — Engáñase en todo
Vuestra Alteza; de otro modo
intenta hacerle amistad.

DUQUESA — ¿Cómo amistad?

GOBERNADOR — Esta es
la carta, que, vista, fuera
causa que pena me diera
de haberle preso después.

DUQUESA — Celia, ¿es su letra?

CELIA — Y su firma.

DUQUESA — ¡Lee!

CELIA — Escucha.

DUQUESA — (Como sombra
este Príncipe me asombra,
y sus agravios confirma.)

CELIA — «El enojo que me dio Lauro con su necia partida me hizo tomar tan mal consejo por detenerle. Suplico a vuestra señoría que, si está preso, le dé libertad, y si no, le persuada[232] que se vuelva conmigo; que estoy en una aldea, a veinte leguas de esa corte, enfermo desde que él se partió, porque, fuera de ser mi primo, es mi mayor amigo.»

DUQUESA — Dos cosas vienen aquí
notables: es la primera
ser su primo, ¡quién creyera
menos de Lauro![233]

CELIA — Es ansí:
la nobleza trae escrita.

DUQUESA — La otra, que enfermo esté
desde que de aquí se fue.

CELIA — No sin causa solicita
que vuelva Lauro con él.

DUQUESA — Responded, Gobernador,
que no fuistes con su honor
de Lauro vos tan crüel
y que nunca estuvo preso,
que le hablaréis con cuidado
de verle tan agraviado

[232] *persuada*: 'convenza'.

[233] *ser... Lauro*: que Lauro sea el primo de Ricardo, como bien pondera la Duquesa, es un aspecto fundamental en la estrategia de Ricardo de enamorarla a través de su comunicación con ella bajo la identidad fingida de Lauro, por cuanto, aunque sigue siendo un servidor, es de noble condición, lo que atenúa considerablemente el abismo social que Estela creía que imperaba entre ellos y le puede espolear a amarlo más resueltamente.

por aquel pasado exceso.
Pero no le prometáis
que irá a verle.

GOBERNADOR — A escribir voy.

DUQUESA — Ni que yo avisada[234] estoy
del mal que tiene escribáis.

Vase. Sale Ricardo

RICARDO — Pareciome que trataban,
gran señora, Vuestra Alteza
y el Gobernador de mí.

DUQUESA — Hay una cosa[235] muy nueva.

RICARDO — ¿Cómo?

DUQUESA — El Príncipe, tu dueño,
mejor tu primo dijera,
no veinte leguas[236] de aquí
está enfermo en una aldea.

RICARDO — ¿Enfermo?

DUQUESA — Así lo escribió.

RICARDO — Pues, ¿cómo estando tan cerca
no se ha sabido?

DUQUESA — Habrá dado
también en que no se sepa,
como en otras necedades,
porque presumo que piensa
que estás preso.

RICARDO — A no haber sido
por tu piedad, yo estuviera
no solo en duras prisiones
entre la gente plebeya,
mas por ventura sin vida.

DUQUESA — Primero la suya sea
ejemplo de desdichados
y nunca a Polonia vuelva.

CELIA — ¿No le dices cómo quiere
que Lauro vaya al aldea?

RICARDO — ¿Pues escribe que yo vaya?

DUQUESA — Con el temor de tu ausencia,
aún no te osaba decir

[234] *avisada*: 'enterada'.
[235] *cosa*: 'noticia'.
[236] *leguas*: 'medida itineraria, variable según los países o regiones, que se definía por el camino aproximado que se podía recorrer en una hora, y que en el antiguo sistema español equivalía a 5.572,7 metros. *Veinte leguas* equivaldría a poco más de cien kilómetros.

que verte, Lauro, desea.
Pero, si sientes tu agravio
como es razón que le sientas,
no pienso yo que en tu vida
volverás donde te vea.

RICARDO Si mi ausencia, como dice,
ha de sentir Vuestra Alteza,
perdone esta vez Ricardo,
por más que la sangre mueva
los deseos de su vista,
fuera de estar mi inocencia
tan quejosa de su agravio.

Sale de camino Julio

JULIO ¡Quién pensara que pudiera
volver tan presto de España!

RICARDO ¿Es Julio?

JULIO Con razón llegas
a dudar si Julio soy,
dando tan presto la vuelta,
que más parece de marzo[237].

DUQUESA Lauro, ¿Julio estaba fuera?

RICARDO Fue el crïado que escogí,
fïado en su diligencia,
para la que hacer mandaste.
Y, pues ya lo sabe Celia,
y este loco ha entrado aquí,
que hablarme después pudiera,
él te dirá lo que pasa,
excusando que en la aldea
que dice el Gobernador
le ha detenido en Lorena
peligrosa enfermedad.

JULIO Si lo saben, ¿qué me queda
para que les pida albricias[238]?

RICARDO Saber si te dio respuesta.

JULIO Esta carta y, por la tuya,
el porte[239] de esta cadena.

[237] *Con razón... marzo*: juego de palabras de Julio basado en la homofonía de su nombre con el mes de julio, por la que es normal que la Duquesa se sorprenda de que sea él, pues ha tardado tan poco en su —supuesto— viaje de ida y vuelta de Lorena a España, que el tiempo transcurrido es, no hasta julio, sino solo hasta marzo.
[238] *albricias*: 'regalo que se da por alguna buena nueva a la persona que trae la primera noticia de ella'. Julio no las puede pedir porque ya saben que el príncipe Ricardo está en una aldea vecina de Lorena.
[239] *porte*: 'la cantidad que se paga por transportar una mercancía u otra cosa de un lugar a otro'.

Queda loco[240] del retrato
y el favor de la Duquesa,
de suerte que, al mismo punto,
como si tu imagen bella
fuera de milagros, pide
le den de vestir; y queda
tan alentado y brïoso[241],
que el Conde y la gente nuestra
han dado con los caballos
por varias partes carreras,
alborotando el lugar,
como al salir la sentencia
de un gran estado en las cortes
los que van a dar las nuevas.

DUQUESA ¿Pues el que me tuvo en poco
y a quien parecí tan fea,
con mi favor, con belleza
y mi retrato se alegra?

RICARDO Debe de querer el cielo
dar a tu venganza fuerzas.
¿Leeré la carta?

DUQUESA Después
quiero, Lauro, que la leas,
cuando estemos los dos solos.

RICARDO ¿De qué manera conciertas[242]
que venga a verte Ricardo?

DUQUESA Porque no demos sospecha,
verme de noche podía.

RICARDO ¿Y ha de entrar a tu presencia?

DUQUESA No, Lauro, que no es razón.

RICARDO ¿Pues cómo quieres que sea?

DUQUESA Hablándome como amante
por alguna de las rejas
que salen a los jardines.

RICARDO Ya voy previniendo penas.

DUQUESA ¿De qué, Lauro?

RICARDO ¿Ya, señora,
de aquel favor no te acuerdas
con que prometiste dar
vida a mi esperanza muerta?

DUQUESA Sí, acuerdo.

---

[240] *loco* 'de contento'.
[241] *tan alentado y brïoso*: 'tan animoso y gallardo'.
[242] *conciertas*: 'dispones, ordenas'.

RICARDO ¿Pues no es razón
que celos de un hombre tenga
de las partes de Ricardo?
DUQUESA ¡Calla, Lauro! Que si llega
esta venganza a su punto,
como mi agravio desea,
él tendrá celos de ti.

Vase

RICARDO Beso los pies de su Alteza.
CELIA Lauro...
RICARDO ¿Celia?
CELIA ¿No hablarás
conmigo mientras Estela
con el Príncipe?
RICARDO Si Otavio,
señora, me da licencia.
CELIA ¡Qué cobarde caballero!

Vase

RICARDO Señora, guardar es fuerza
el decoro a la amistad.
¿Qué dices, Julio?
JULIO Que enredas
tal máquina[243] de invenciones,
que es imposible que puedas,
si has de ser Lauro y Ricardo,
salir bien con lo que intentas.
RICARDO En gran peligro me veo,
pues he de hablar en la reja
con Estela a un tiempo mismo
y como Lauro con Celia.
Mas como voy entablando,
Julio, el amor que me muestra,
¿qué daño puedo temer
cuando el engaño se entienda?
JULIO Pareces amante halcón
en conquistar su belleza,
que gustan de que la caza
que han de comer se defienda[244].

[243] *máquina*: 'conjunto, número'.
[244] *Pareces... defienda*: Julio alude al tópico literario de la *venatus amoris* o caza de amor, en que la conquista amorosa es presentada como una cacería del ser amado; en este caso se trata, además, de altanería, que es la

caza que se hace con halcones y otras aves de cetrería, y «llamose altanería, porque los pájaros que se persiguen se suben muy altos, y los halcones se remontan más arriba para calarse encima de ellos, y también porque los cazadores han menester estar mirando a lo alto para gozar de este entretenimiento» (*Diccionario de Autoridades*). Julio, pues, le señala a su señor que parece, cual arrogante, disfrutar con el desafío que supone la conquista de la Duquesa, pues comporta enamorarla a la par que derrotar su altivez y presunción. Recuérdese, en este sentido, el poema de Gil Vicente «Halcón que se atreve»: «Halcón que se atreve / con garza guerrera, / peligros espera. / Halcón que se vuela / con garza a porfía / cazarla quería / y no la recela. / Mas quien no se vela / de garza guerrera, / peligros espera. / La caza de amor / es de altanería: / trabajos de día, de noche dolor. / Halcón cazador / con garza tan fiera, / peligros espera» (*Lírica*, ed. A. López Castro, 66, p. 120); del que Gabriel García Márquez utilizó los versos 11 y 12 como epígrafe de *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Por otro lado, acaba aquí el segundo y último cuadro del segundo acto que, como el anterior, ha transcurrido íntegramente dentro del palacio ducal, seguramente en la misma jornada, aunque no hay indicaciones temporales explícitas que permitan confirmarlo. En él han intervenido Ricardo, Julio, Celia, el Gobernador y la Duquesa. Se estructura en cuatro secuencias delimitadas por variaciones métricas: la primera en romance en *é-o* (vv. 1519-1610), en que Ricardo explica a Julio el siguiente paso del plan a dar; la segunda en octavas (vv. 1611-1674), en que acaece la conversación entre Celia y Lauro a propósito de su amor; la tercera en redondillas (vv. 1675-1710, con una epístola en prosa intercalada entre los vv. 1690-1691), en que el Gobernador entrega una carta de Ricardo a la Duquesa por la que le pide que libere de la prisión a Lauro, de quien asegura que es su primo y amigo, porque está enfermo y desea que regrese con él; y la cuarta en romance en *é-a* (vv. 1711-1842), que rima con Estela y con fea, en que la Duquesa prosigue con su proyecto de que el príncipe venga a conocerla en persona, pero de forma secreta, por la noche a un jardín del palacio.

Personas del acto tercero

Otavio	El Gobernador
Ricardo	El Capitán
La Duquesa	El Conde
Celia	[Acompañamiento]

ACTO TERCERO

Salen Otavio y Ricardo

OTAVIO — Notable invención ha sido
tú mismo fingirte a ti[245].
RICARDO — Mayor es, estando aquí,
ser el Conde el que ha venido.
OTAVIO — ¡Qué bien fingido secreto!
¿Bien llegaron tus crïados?
RICARDO — Vienen diestros y enseñados
del Conde para este efeto.
Pero el peligro mayor
es hablar a la Duquesa.
Cuando esto pienso, me pesa
de haberla tenido amor,
porque llegando a pensar,
aunque de noche ha de ser,
que me puede conocer,
temo que se ha de enojar.
Y, si yo libre estuviera,
dejara en aquel estado
cuanto sabes que ha pasado
y con Ricardo fingiera
que a la patria me volvía,
o a España, como pensé
cuando la Francia pasé,
pues solo a verla venía.
OTAVIO — En vano tienes temor,
que no te ha de conocer
por la habla, si ha de ser
en la distancia mayor.
Y, cuando a su pensamiento
malicia pueda llegar,
por la patria ha de pensar

[245] Entre el final del segundo acto y el inicio del tercero parece haber transcurrido un día; esto es, la acción del tercero sucede al día siguiente por la noche de haberse acordado la cita entre la Duquesa y el Príncipe en los jardines del palacio ducal que caen debajo de sus estancias.

que tenéis un mismo acento.
RICARDO Esa razón[246] es verdad,
y gran ventura haber sido
esta noche en que he venido
un limbo[247] de escuridad.
Algo tiene que decir
la luna en esta ocasión
al pastor Endimïón,
pues no ha querido salir[248],
y, como son sus doncellas
las estrellas que la ven,
habrá querido también
recoger a las estrellas[249]:
lluvioso el cielo se muestra
y favorable a mi engaño.
OTAVIO El habla no te hará daño,
que no es Estela tan diestra.
Y, como es tan poderosa
la imaginación, no dudes
que, por poco que la mudes,
quede Estela sospechosa.
RICARDO Paréceme que dirás
a qué efeto me he fingido
con ella el mismo que he sido,
pues no ha de quererme más.
Mira, Otavio, esta señora,
por soberbia de hermosura,
dio en despreciar la ventura

[246] *razón*: 'argumento'.
[247] *limbo*: «llaman los astrónomos a la extremidad del globo del sol o de la luna que aparece cuando el medio o disco queda escondido por algún eclipse central» (*Diccionario de Autoridades*).
[248] *Algo... salir*: Endimión es un personaje de la mitología griega, un pastor de excepcional belleza, del que se enamoró perdidamente, al contemplarlo desnudo, Selene, la Luna, hasta el punto de que no solo yació con él, sino que, para favorecerlo, suplicó a Zeus que le concediera lo que le pidiese. Zeus accedió y Endimión le solicitó dormir eternamente. El dios de los dioses y de los hombres le envió, pues, el sueño, y Endimión permaneció durmiendo, sin envejecer e inmortal, en el monte Latmo de Caria por toda la eternidad. Cuando la Luna bajaba cada noche para hacer su ronda nocturna, lo visitaba y lo cubría de besos, o, como le dice Casandra a Federico, en *El castigo sin venganza*: «De su cerco argentado / bajó [la Luna] por Endimión / mil veces al monte Latmo» (ed. A. García-Reidy y R. Valdés, vv. 1495-1497). Ricardo menciona esta leyenda para indicar poéticamente que se trata de una noche sin luna.
[249] *como sus doncellas... a las estrellas*: en una invocación de Leonora a la noche, en *El perseguido*, para que sus negras alas cubran «la rubia cara de Apolo», también prefiere que no se vean sus estrellas para que desempeñe más a propósito su papel de encubridora de los secretos de amor: «Salgan estas luces bellas, / o no salgan: pues mejor / cubre sus gustos amor / la noche que duermen ellas» (Lope de Vega, *El perseguido*, vv. 280 y 281-285). Y lo mismo sucede en *La ocasión perdida* cuando don Juan de Haro se apresta a ir a una cita nocturna con la bella Rosaura, aunque él cree que es con su dama y confidente Doriclea: «Adoro la escuridad, / que si hay luna o claridad / no sale mi sol ni puede» (ed. E. Di Pastena, vv. 1180-1182).

que tiene dudosa agora[250]:
no le agradaba marido;
mil príncipes despreció.
Temiendo lo mismo yo,
cuanto sabes he fingido
por enamorarla ansí,
que, si de otra suerte fuera,
lo mismo conmigo hiciera.
Pero más dichoso fui,
pues ya la tengo en estado
que, cuando llegue a saber
quién soy, no podré temer
desprecios de mi cuidado[251].

OTAVIO Dichoso fuiste. Mas yo
tan desdichado me veo
con Celia y con mi deseo,
que Celia me aborreció
y él[252] no me quiere dejar.

RICARDO Celia será tuya.

OTAVIO ¿Mía?

RICARDO Si llegare, Otavio, día
que yo lo pueda mandar.

OTAVIO ¡Quiéralo el cielo!

RICARDO Sí hará.

OTAVIO Julio sale.

RICARDO ¿Es hora?

JULIO Sí.

RICARDO ¿Viste a la Duquesa?

JULIO Vi.

RICARDO ¿Sale ya a las rejas?

JULIO Ya.

RICARDO Pareces eco.

JULIO En oyendo
que estaba allí, me llamó,
entré, vi al sol y él me vio
a media noche saliendo,
aunque este conceto sea

[250] *la ventura... agora*: el amor de Lauro que siente, pero del que recela por la diferencia social que —supuestamente— existe entre ellos, aunque Ricardo, en la última carta, haya señalado que es su primo.
[251] *Pero... cuidado*: esto es, en efecto, lo que espera Ricardo, que, cuando ella se entere de que él y Lauro son la misma persona, ya no le importe, por estar completamente enamorada de él, el embeleco del que ha sido objeto.
[252] *él*: 'el deseo'.

villancico en Navidad[253].
Pintarte la majestad
de aquella divina fea
  es ofender su hermosura.
Detrás de un bufete[254] estaba,
que luz a dos luces daba
con su luz hermosa y pura[255].
  Allí estaban por despojos[256]
tus amorosas porfías
y corridas las bujías[257]
de que alumbraban sus ojos.
  La ropa de levantar[258]
era de este sol esfera,
mas mejor lo pareciera
para ropa de acostar;
  el faldellín[259] en que había
quedado aquel cuerpo hermoso

[253] *a media noche... Navidad*: porque los villancicos, o sea, las composiciones poéticas, no las formas estróficas de este mismo nombre, se representaban y cantaban en la misa del Gallo, que comienza justo a las doce de la noche del 24 de diciembre. En la primera parte del *Quijote*, el cabrero Pedro comenta a don Quijote y Sancho que Grisóstomo, el pastor que ha muerto por amores de la pastora Marcela, «hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XII, 142).

[254] *bufete*: 'escritorio o mesa portátil de escribir'. Es un objeto que desempeña un papel harto relevante en algunas de las comedias del ciclo de una dama noble enamorada de un servidor en que este es su secretario, principalmente en *El secretario de sí mismo* y en *El perro del hortelano*.

[255] *Detrás... pura*: no podemos dejar de mencionar que esta imagen de la Duquesa sentada en su bufete, prestando luz, con la de su hermosura, a las de las velas, recuerda poderosamente, aunque la situación es otra, al momento de *La dama duende*, de Calderón de la Barca, en que doña Ángela se sienta, ignorante de que don Manuel y Cosme están en la estancia, a escribir con la luz de una linterna que pone en un candelabro, para sorpresa y deleite de sus contempladores, en especial de don Manuel: «Aguarda, que a los reflejos / de la luz todo se ve, / y no vi en toda mi vida / tan soberana mujer. / ¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto? / Hidras, a mi parecer, / son los prodigios, pues de uno / nacen mil. Cielos, ¿qué haré? / [...] / Imagen es / de la más rara beldad / que el soberano pincel / ha obrado. / [...] / Más que la luz resplandecen / sus ojos. / [...] / Cada cabello es un rayo / del sol. / [...] / Una estrella es cada rizo. / [...] / No vi más rara hermosura. / [...] / Un asombro de belleza, / un ángel hermoso es» (ed. F. Antonucci, vv. 2031-2060).

[256] *despojos*: 'botín de guerra'.

[257] *bujías*: 'velas'.

[258] *ropa de levantar*: 'vestidura larga y holgada, de mangas anchas y abiertas que se ponía encima de otros vestidos'. Según Carmen Bernís (2001: 120b), «estas ropas, como su propio nombre indica, se usaban en la intimidad para cubrirse cuando se estaba a medio vestir». Y más adelante, subraya que «sobre el uso de esta prenda entre las mujeres nos da noticia Lope de Vega. En sus comedias se repite la escena en que una dama es sorprendida en la intimidad vestida con manteo y ropa de levantar», de las que pone como ejemplo *El príncipe despeñado* (1602), *El paraíso de Laura y florestas del amor* (h. 1625), *¡Ay, verdades, que en amor!* (1625) y *Donde no está su dueño está su duelo* (Bernís, 2001: 245a). Julio la denomina *esfera* porque cubre el sol que es la Duquesa y, como tapa al sol (o cubre a la Duquesa), trayendo con ello la noche, mejor sería llamarla *ropa de acostar*.

[259] *faldellín*: 'era la falda interior que las mujeres se ponían debajo de la vasquiña o la saya, que se dejaba ver por los bajos o por una obertura de la ropa exterior'. Sobre esta prenda íntima, véase Bernís (2001: 211-214), que pone como ejemplo de ello un paso de la novela *La prudente venganza*, de Lope, y, de exhibición de los bajos, otro de *La Dorotea*.

era telliz[260] venturoso
del alba en que sale el día.
  Lo demás es lo de menos,
siendo del mundo lo más.
Y, al decirme: «¿Cómo estás?»,
brilló los ojos serenos.
  Aquí vieras la oratoria
en su punto. Finalmente,
me preguntó: «¿Cómo siente
Lauro la amorosa historia
  de su príncipe Ricardo
después que a la corte vino?
Ya celoso le imagino,
que me dicen que es gallardo».
  «Señora —le repliqué—
toda la noche han estado
juntos y de ti han hablado
—y en esto no la engañé,
  pues que sois uno los dos—.
Siente que esta noche quieras
hablarle y, si perseveras,
matas a Lauro, por Dios».
  «Ya no lo puedo excusar
—dijo—, pues está en la calle;
y celos, sin ver su talle,
¿cómo se pueden causar?».
  «Celos —dije yo—, pues sientes
la causa de sus achaques,
son, gran señora, almanaques
de futuros contingentes[261]:
  donde dicen que ha de hacer
claro, llueve sin reparo,
y sale el sol puro y claro
si dicen que ha de llover.

[260] *telliz*: 'el paño o la cubierta que se pone encima de la silla del caballo'. Julio, pues, indica que el faldellín es el paño o telliz que cubre directamente el cuerpo (de ahí que sea *venturoso*) de la Duquesa, que es el alba del día. Obsérvese el sutil juego que se establece entre la redondilla anterior y esta a propósito de la Duquesa, su atuendo íntimo y el día y la noche.

[261] *almanaques de futuros contingentes*: el *almanaque* es 'una tabla de astrología o catálogo que comprende todos los días del año, distribuidos en meses, con diversos datos astronómicos relacionados con las salidas y las puestas de sol, los cambios lunares y el zodiaco, y noticias de celebraciones y festividades'. *Futuros contingentes*: 'eventos o sucesos que pueden ocurrir o no'. De modo que los *achaques* o indisposiciones de Lauro, causados por los celos, son señales o pronósticos inciertos de lo que puede ocurrir. Julio, que termina estableciendo una correspondencia entre el amor y la astrología, no sabe a ciencia cierta lo que va a ocurrir, pero tiene miedo y algo barrunta, pues los celos son tan imprevisibles como terribles. En realidad, está animando a la Duquesa a que se decida en su amor y no dilate más la situación.

Yo no sé de astrología
de esto que llaman amor,
pero hame dado temor
que se ha de trocar el día».
«Vete —dijo— y di que ya
salgo al balcón». Está atento,
que en las celosías siento
que alguna persona está,
y, pues te has determinado,
llega a morir o a vencer.

RICARDO Dos papeles he de hacer
que el poeta Amor me ha dado:
ya he de ser Ricardo y ya
Lauro[262]. Pero Otavio entienda
que los mismos le encomienda,
que así concertado está:
Ricardo y Lauro ha de ser.

OTAVIO Si sales con este engaño,
servirá de desengaño
de lo que amor puede hacer.

RICARDO Señas han hecho; yo llego.

En dos balcones altos y apartados, están la Duquesa y Celia, teniendo las cortinas de ellos con las manos[263]

OTAVIO En dos partes hacen señas.

RICARDO Si a Celia, Otavio, conoces,
fíngete Lauro con Celia,
porque yo me fingiré
Ricardo con la Duquesa,
si es fingirme el ser quien soy.
Tú, Julio, ya entiendes.

JULIO Llega.
(Y entre tanto dormiré,
mientras ellos se desvelan.)

DUQUESA ¿Es el príncipe Ricardo?

[262] *Dos papeles... Lauro*: la situación que tiene que enfrentar Ricardo de representar dos papeles distintos ante la misma dama «es un recurso análogo al utilizado por Tirso Molina en *El vergonzoso en palacio*» (Profeti, 1996: 16), donde don Antonio hace de sí mismo y de don Dionís en una cita nocturna en el jardín con Serafina: «Hoy, amor, vuestras quimeras / de noche me han convertido / en un don Dionís fingido / y un don Antonio de veras. / Por uno y otro he de hablar» (ed. B. Oteiza, vv. 3550-3554).

[263] *En dos balcones altos y apartados*: las actrices que representan a Estela y Celia se habrían de asomar al corredor del primer piso de la fachada del escenario, que se denominaba precisamente el «alto de la representación» y que se dividía en tres aberturas distintas, como si estuvieran asomadas al jardín desde dos balcones, cada una desde una de las aberturas de los lados, tal y como indica después Otavio al decir a Ricardo que «en dos partes hacen señas».

RICARDO ¿Es, señora, Vuestra Alteza?
(Finjo la voz para que
tenga el engaño más fuerza.)
DUQUESA Yo soy.
RICARDO Y yo quien adora
esas hermosas estrellas[264].
DUQUESA (¡Cielos, el eco de Ricardo
a la voz de Lauro suena!)
¿Qué diréis de mi osadía?
Pero fuera yo muy necia,
si disculpara a quien vio
vuestra rara gentileza.
No he sabido defenderme
de vos, pues que tanta ausencia
sola una vista no olvida.
RICARDO Si amor con milagros piensa
hacerme tan venturoso,
¿qué tengo yo que le ofrezca,
si os he dado a vos el alma?
La enfermedad del aldea
fue de amor, fue de haber visto
vuestra divina belleza.
CELIA ¡Ah, caballero!, ¿sois Lauro?
OTAVIO Lauro soy, hermosa Celia.
CELIA ¿No queréis hablar conmigo
por no dar celos a Estela?
OTAVIO Yo, mi señora, no doy
celos y, cuando los diera,
aventurara mi daño
por el gusto de quien reina
por alma de mi albedrío,
donde no puede haber fuerza
mayor que la voluntad.
CELIA ¡Qué desigual competencia
hacemos mi prima y yo!

[264] *esas hermosas estrellas*: los ojos de la Duquesa. Es una metáfora manida de tradición petrarquista que Ricardo usa, empero, con acierto porque él la mira de abajo a arriba y, además, ella se llama Estela. En el soneto 59 de la primera parte de las *Rimas*, «A las ojeras de una dama», Lope de Vega usa las consabidas metáforas de los ojos como luceros, sol, joyas, estrellas, para terminar diciendo que, a causa de las ojeras azuladas («zafiro envidioso») de la dama, se han convertido en estrellas de verdad: «Ojos, por quien llamé dichoso al día / en que nací, para morir por veros, / que, por salir de noche a ser luceros, / cercáis de azul la luz que al sol envía; / hermosos ojos, que del alma mía / un inmortal engaste pienso haceros / de envidia del safir que, por quereros, / entre cristal y rosa el cielo cría; / agora sí que vuestra luces bellas / son de mi noche celestial consuelo, / pues en azul engaste vengo a vellas; / agora sí que sois la luz del suelo; / agora sí que sois, ojos, estrellas, / que estáis en campo azul, color de cielo» (ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego, [59]).

OTAVIO No puede Estela tenella[265]
con vos, si yo soy la causa.
CELIA ¿Con qué queréis que agradezca
tanta merced?
OTAVIO Con pagarme.
¡Mirad, qué breve respuesta!
DUQUESA (¡Muriéndome estoy de ver
que hablen juntos Lauro y Celia!
¿Qué haré para dividirlos?)
RICARDO ¿Con quién habla Vuestra Alteza?
DUQUESA ¿Es Lauro aquel?
RICARDO Sí, señora.
DUQUESA Decidle que a hablarme venga
y vos a Celia daréis
de lo que tratamos cuenta,
que es muy justo, por mi amiga,
por mi prima y deuda vuestra.
RICARDO (¡Notablemente sucede!
¡Cuánto se engaña quien piensa
que nadie puede engañarle!)
Lauro.
OTAVIO ¿Señor?
RICARDO Dad licencia
por un instante. (Oye aparte.
OTAVIO ¿Conociote la Duquesa?
RICARDO De ninguna suerte[266], Otavio.
Mas, como de ver le pesa
que hables con Celia, que al fin
presume que hablo con Celia,
me ha mandado que te llame
y que entre tanto entretenga
a Celia.
OTAVIO Pues, ¿qué has de hacer?
RICARDO Que tú hablar a Celia vuelvas
y yo vuelva como Lauro,
de suerte que vaya y venga
a ser dos, siendo uno mismo.
OTAVIO ¡Extrañas cosas intentas!
RICARDO No puede mi desatino
volver atrás, aunque quiera.)

[265] *tenella*: 'tenerla'. Asimilación en la terminación del infinitivo habitual en el castellano clásico. Véase, después, la nota 290 a los versos 2339, 2341 y 2343.
[266] *suerte*: 'manera'. Es giro habitual en Lope, que emplea, por ejemplo, en el *Arte nuevo* (v. 289) y en la comedia *El mayor imposible* (v. 2595).

¿Es Vuestra Alteza?

DUQUESA Yo soy.

OTAVIO Ya vuelvo, divina Celia
a abrasarme en vuestras luces[267].

CELIA Decidme, por vida vuestra,
lo que el Príncipe os quería.

OTAVIO Caprichos de la Duquesa;
son de su ingrata altivez.

RICARDO Que me llama Vuestra Alteza
me dijo el Príncipe.

DUQUESA Lauro,
hame dado mucha pena
que hables con Celia.

RICARDO Señora,
Dios sabe que no quisiera
ni verla ni haber nacido
para ser de mis ofensas
tercero, como lo soy.

DUQUESA (¡Hay tan notable extrañeza!:
que a Ricardo y Lauro un mismo
acento naturaleza
les concediese es prodigio.)
¿De que pretenda te quejas
vengarme con estas burlas?

RICARDO Quien llega a morir de veras
no funda en burlas sus celos.

DUQUESA Lauro, si yo presumiera
que esto había de causarte
un átomo[268] de sospecha,
ni la venganza intentara
ni, aunque me llamara necia,
que entre personas con alma
es más agravio que fea,
tratara de castigarle.

RICARDO Que satisfación merezca
de esa boca mi osadía
todos mis celos sosiega.
¡Oh, qué palabras tan dulces!
¡Bien haya quien paga en perlas
penas de celos fingidos!
¡Oh, quién estuviera cerca

[267] *luces*: 'ojos'. Es otra metáfora petrarquista muy gastada en el tiempo de redacción de la comedia.
[268] *átomo*: «se llama por ponderación cualquier cosa pequeña, y en especial lo usan mucho los poetas» (*Diccionario de Autoridades*).

para deshacer las hojas
de esas blancas azucenas[269],
poniendo en ellas la boca!

DUQUESA Yo aguardaba que amanezca
por ver al Príncipe el talle.
Pero, porque me agradezcas
que este deseo no cumpla,
que en mujer es cosa nueva,
di al Príncipe que perdone,
porque el aurora no sea
causa que alguno en palacio
esta novedad entienda.
Esto fineza parece.

RICARDO Si en la voluntad engendra
almas amor, sean mil almas
agradecida respuesta.
Secretaria de la cifra
de Amor llamaba un poeta
a la noche, en quien se fían
cuantas palabras y señas
de dos amantes caminan
desde la calle a las rejas[270].
Es el aurora una espía
cuya luz viene secreta
a disfrazar pensamientos
y a entretener dulces penas.
Yo voy para que nos vamos[271];
que noches, señora, quedan
para engañarle y, como es
mozo de poca experiencia

[269] *azucenas*: 'manos'.

[270] *Secretaria... rejas*: Lauro señala, amparándose en una larguísima y frecuentadísima tradición, que la noche, propicia para el amor, funciona como protección de los amantes y sus devaneos eróticos. El poeta que denominó a la noche «secretaria de la cifra / de amor» es casi con toda seguridad el propio Lope de Vega, por cuanto, en el soneto «Escura y siempre triste y enlutada» que pone en boca de Leonarda, en *La prueba de los amigos*, la denomina, en efecto, *secretaria de amor*: «Escura y siempre triste y enlutada, / gran viuda del Sol, noche estupenda, / cuya lustrosa toca reverenda / de holanda de la Luna fue cortada. / Secretaria de Amor, noche callada, / haz que mis pasos ningún hombre entienda, / y darete una pieza por ofrenda / de la bayeta en mi dolor frisada. / Noche, aquí / vengo en busca de un ingrato; / ponme con él, hablalle te prometo, / porque veas su injusto y mi buen trato. / Descanse mi cuidado en tu secreto, / que es hijo de los días el recato, / y de la noche el amoroso efeto» (ed. F. C. Sainz de Robles, p. 1425a). Mientras que en el soneto «Noche serena, dulce, hermosa y clara» que declaman alternativamente Lucindo y Riselo, en *La noche toledana*, la llama *cifra de amor*: «Noche, tú eres de amor cifra sucinta» (ed. A. García Aguilar, v. 2640). Además, le dedicó a la noche un significativo *corpus* de sonetos apelativos, bien estudiado por Sánchez Jiménez (2012), entre los que se encuentran los arriba citados, en los que casi siempre es encubridora y protectora de los amantes y propiciadora del amor. Sobre el uso de la noche en su teatro en el mismo sentido, véase Aichinger (2010).

[271] *vamos*: 'vayamos'.

y soberbio de su talle,
no dudes de que ya piensa
que estás de él enamorada.

DUQUESA Bien dices; yo me voy. Celia.

CELIA ¿Señora?

DUQUESA Vamos de aquí.

CELIA Adiós, Lauro.

OTAVIO ¡Quién pudiera
iros siguiendo, sol mío!

RICARDO ¡Julio! ¡Hola! ¡Julio, despierta!

JULIO ¿Quién llama?

RICARDO ¿No me conoces?

JULIO ¡Mueran!

RICARDO ¿A quién dices mueran?

JULIO ¿Dónde están los enemigos?

RICARDO ¡Detén la rodela[272], bestia!

JULIO Si no eres tú, ¡vive Dios,
que estás haciendo floretas[273]
a estas horas en el aire!
¿Qué hay de Duquesa y de Celia?

RICARDO Que he sido un dios Jano amante
con dos caras[274].

JULIO ¿La Duquesa,
al fin, no te ha conocido?

RICARDO ¡Quién pensara que tuviera
tan firme imaginación
en mi fe y en su grandeza
para no ser engañada!

JULIO Triste está Otavio.

OTAVIO No alegran
dichas fingidas.

RICARDO La aurora
ya por la boca risueña
cándidos rayos dilata,
flores y fuentes le besan
los coturnos[275] de oro y nácar.

---

[272] *rodela*: 'escudo pequeño, redondo, de madera, que sujetaba el brazo izquierdo', que se solía utilizar con la espada.

[273] *floreta*: 'en la danza española, paso que se hacía con ambos pies en forma de flor'.

[274] *Que he sido... caras*: Jano, en la mitología romana, era el dios de los comienzos, las puertas, los pasajes y los finales; era representado con dos caras e invocado en los sacrificios porque una de sus caras mira hacia atrás, por lo que observa los acontecimientos pasados, y con la otra hacia delante, con lo que mira hacia el futuro. Ricardo se compara con él por el hecho de haber representado dos papeles distintos durante su entrevista con la Duquesa.

[275] *coturnos*: 'tipo de calzado de suela muy gruesa que usaban los actores trágicos en las representaciones a fin de aumentar su estatura'.

JULIO Y yo dijera en mi lengua
que salía la mañana
en chapines o en chinelas[276].
RICARDO ¡Oh, Amor! ¿Qué será de mí?
¡Adiós, rejas!
JULIO ¡Quién creyera
que no hubiera para Julio
una Inés en esta feria!
Mas dícenme que se cansan
de que los amantes tengan
crïado para crïada,
y así no hay Inés: ¡paciencia![277]

Vase, y salen la Duquesa y Celia

DUQUESA ¿A mí me quieres hacer,
prima, tan grande disgusto?
CELIA La que se casa sin gusto,
¿dónde le piensa tener?
DUQUESA Casada, toda mujer
ama después su marido;
pocas dichosas han sido
por casarse enamoradas.
CELIA Debieron de ser culpadas;
¿cuándo amor merece olvido?[278]

[276] *chinelas*: 'calzado muy abierto, sin talón, de suela delgada, que se sujetaba con cintas que se cruzaban y ataban en el empeine', y a veces podían llevarse sobre otro tipo de calzado. Sobre las chinelas, véase Bernís (2001: 275-276).

[277] Aquí concluye el primer cuadro del tercer acto (1845-2192), que ha transcurrido a lo largo de una noche, primero, en el exterior, en un espacio itinerante, en las calles de Lorena que arriban a los jardines de palacio, y, después, en ese espacio fronterizo entre el exterior y el interior, entre lo público y lo privado, que son las rejas de los balcones que dan a los jardines, en este caso de los aposentos de la Duquesa. Han intervenido en él Otavio, Ricardo / Lauro, Julio, la Duquesa y Celia. Se divide en dos secuencias delimitadas por un cambio métrico: la primera, en redondillas (vv. 1843-2002), es una conversación de camino entre Otavio y Ricardo, en la que el príncipe vuelve a justificar su plan, pues era la única manera de asegurarse el amor de una mujer soberbia y arrogante a la que quiere dar, además, una lección y que a la sazón está medio seducida, mientras que Otavio se muestra pesaroso porque Celia parece desdeñarle, aunque Ricardo le asegura que se la entregará por mujer si puede disponerlo; la segunda en romance en *é-a* (vv. 2003-2190), que rima tanto con Estela como con fea, constituye la cita nocturna de la Duquesa con Ricardo y con Lauro, a quien asegura su amor, y de Celia con Lauro, que es Otavio. La entrevista en el jardín es deudora de la que mantienen don Antonio, en los papeles de don Antonio y don Dionís, y Serafina, a quien acompaña doña Juana, y en la que también participa Tarso, en *El vergonzoso en palacio* (vv. 3534-3623), de Tirso de Molina. Si bien los encuentros nocturnos de los amantes en jardines son una constante en las comedias del ciclo de la dama noble enamorada de un servidor, pues se registra en *El perseguido*, en *El silencio agradecido*, en *La ocasión perdida*, en *El secretario de sí mismo* y en *Acertar errando*.

[278] *¿A mí... olvido?*: aunque la situación es completamente dispar, Aurora y Casandra defienden ante el Duque de Ferrara, como Celia ante Estela, el matrimonio por gusto frente al impuesto: «AURORA. ¡El casarse ha de ser gusto, / yo no le tengo del Conde! / *Vase Aurora* DUQUE. Estraña resolución. / CASANDRA. Aurora tiene razón, / aunque atrevida responde. / DUQUE. No tiene, y ha de casarse, / aunque le pese. CASANDRA. Señor, / no uséis del poder, que amor / es gusto y no ha de forzarse» (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. A. García-Reidy y R. Valdés, vv. 2687-2695).

DUQUESA Si Lauro no te obligara,
yo sé que me obedecieras.
CELIA Y yo que no te ofendieras,
si Lauro no te agradara.
Pero, señora, repara
en que no te iguala a ti:
reyes y príncipes, sí;
luego no he pensado mal,
que un hombre que no es tu igual
será bueno para mí.
DUQUESA Celia, menos bachillera[279],
que yo me puedo casar
con mi gusto y puedo dar
mi Estado a quien menos fuera.
Y, cuando yo a Lauro quiera,
¿no es Lauro primo de quien
a mí me estuviera bien?
Luego, aquel mismo valor
me puede obligar a amor
como al Príncipe a desdén[280].

[279] *bachillera*: 'la mujer sabihonda o marisabidilla, engreída de ser inteligente, que habla mucho e impertinentemente'. *Bachillera* era, pues, un término denigrante con que se designaba, despreciativamente, a la mujer cultivada, cuyo ejemplo paradigmático en el seno de la producción dramática de Lope de Vega es Nise, la coprotagonista femenina de *La dama boba*, a quien, por supuesto, se la tacha de tal (vv. 215 y 233), pero es un personaje de una modernidad extraordinaria. Dentro del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor, tal papel le corresponde —como queda dicho— a Laura, la protagonista de *La vengadora de las mujeres*, que también recibe el apelativo (vv. 405-406 y 709) y quien, por cierto, lo emplea, exactamente igual que la Duquesa con Celia, para referirse a Diana, que es «cierta bachillera dama» (ed. E. Di Pastena, v. 1707).

[280] *Celia... desdén*: a no ser que hubiera una ley específica que así lo estipulara, como sucede en *El perseguido*, donde una costumbre permite «que una mujer, aunque haya sido reina, / pueda casarse de segundas bodas / con cualquiera persona que ella quiera / por humilde que fuese, o su criado» (ed. S. Iriso y M. Morrás, vv. 2048-2051), lo cierto es que una dama noble no podía contraer matrimonio con un inferior, pues constituía un atentado, por la desigualdad de estado y linaje, contra la rígida ley del decoro social estamental y contra el honor familiar, como se demuestra nítida y trágicamente en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, cuando los hermanos de Camila, en especial Julio de Aragón, representantes de la nobleza más ortodoxa e inmovilista, se enteran de que se ha desposado de segundas nupcias con Antonio, su mayordomo, y como expone en soliloquio Diana en el primero de los nueve sonetos de *El perro del hortelano*: «Mil veces he advertido en la belleza, / gracia y entendimiento de Teodoro / que, a no ser desigual a mi decoro, / estimara su ingenio y gentileza. / Es el amor común naturaleza, / mas yo tengo mi honor por más tesoro, / que los respetos de quien soy adoro / y aun el pensarlo tengo por bajeza. / La envidia bien sé yo que ha de quedarme, / que, si la suelen dar bienes ajenos, / bien tengo de qué pueda lamentarme; / porque quisiera yo que, por lo menos, / Teodoro fuera más para igualarme / o yo para igualarle fuera menos» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 325-338). De hecho, justamente el amor imposible entre una dama de alcurnia y un humilde constituye el principal conflicto dramático del ciclo de comedias de la dama noble enamorada de un servidor, que se resuelve de unas a otras de distintas maneras. En *La hermosa fea* tiene más significancia como motivo de tensión dramática que como conflicto propiamente dicho, habida cuenta de que Lauro es en realidad el príncipe de Polonia; además, en la estrategia de seducción que él emprende ha ido acortando la distancia social que se supone que existe entre ellos, ese «Teodoro fuera más para igualarme» que expone Diana, y que bien recuerda Estela al haber declarado Ricardo en la segunda carta que Lauro es su primo.

CELIA Como tu melindre[281] ha sido
tan recatado hasta agora
en querer buscar, señora,
entre príncipes marido,
no pensé verle rendido
a un hombre que no lo es,
y me espanto de que des
en querer, Estela, ansí,
quien me quiere sola a mí,
pero a ti por interés.
DUQUESA ¡Qué loca te tiene Amor!
¿Lauro a ti?
CELIA Si anoche oyeras
a Lauro conmigo, hubieras
desengañado tu error.
DUQUESA Del Príncipe, su señor,
que conmigo, Celia, hablaba,
celoso por dicha estaba,
pues, cuando yo le llamé,
desengañada quedé
de que Lauro te engañaba.
CELIA ¿Cómo que te hablaba a ti?
Pues nunca Lauro te habló,
si de mí no se apartó
en cuanto estuviste allí.
DUQUESA Digo que le hablé y le oí
tan tierno, tan dulce amante,
que se ablandara un diamante.
CELIA No sé cómo puede ser
que de Lauro pueda haber
un retrato semejante.
Pero, pues se ha declarado
de esta suerte Vuestra Alteza,
en mí fuera ya bajeza
darle con celos cuidado.
Y del que Lauro me ha dado
quedo tan arrepentida,
que no le hablaré en mi vida,
que prenda tan estimada
no ha de ser de mí enojada,

[281] *melindre*: 'miramiento excesivo, demasiada delicadeza'. Término que Lope de Vega usó en el título de la comedia urbana *Los melindres de Belisa* y que sirve, en efecto, para caracterizar a la protagonista como tal, pues desdeña sin miramientos a todos sus pretendientes.

sino adorada y servida[282]. 2260

Vase

DUQUESA ¿Soy yo por dicha, pensamiento mío,
la que jamás rindió su pensamiento?
Celos quieren vencer mi entendimiento
y entrar con mi valor en desafío.
Amar por la razón el albedrío 2265
es dar a la disculpa fundamento,
por celos, no, que es invidioso intento
y ofensa del honor el desvarío.
Conciertan las estrellas de los cielos
el amor entre dos, porque por ellas 2270
se quieren con recíprocos desvelos,
pues, si estrellas de amor son causas bellas,
conciértenos el cielo, que los celos,
si son infiernos, no han de ser estrellas[283].

Sale Julio

[282] *¿A mí... servida*: esta conversación de rivalidad amorosa entre la Duquesa y Celia por la cual le interdice que prosiga en sus pretensiones con Lauro es análoga a la que sucede entre Laura y Diana, en *La vengadora de las mujeres* (vv. 2231-2276), que arriba a que la princesa reconozca su amor por Lisardo y le vede a su parienta y dama de compañía sus aspiraciones para con él: «Diana, en resolución, / yo amo; deja de amar, / que no es este tu lugar. / [...] / Mira, y no me des enojos, / si amar tu gusto desea, / como a Lisardo no sea, / que te sacaré los ojos» (ed. E. Di Pastena, vv. 2259-2261 y 2267-2670). Dentro del ciclo de comedias de una dama noble enamorada de un servidor, se podría agregar asimismo *El perro del hortelano*, donde Diana llega a encerrar a Marcela y a ordenar su matrimonio con Fabio con la determinación de impedir su relación con Teodoro.

[283] *¿Soy yo... estrellas*: este soliloquio o monólogo de la Duquesa constituye el único soneto de *La hermosa fea*, que, como recuerda Lope de Vega en el *Arte nuevo* (v. 308), «está bien para los que aguardan», esto es, para el autoanálisis de los que se quedan solos en el escenario. Estela, en interpelación a su pensamiento, se interroga, en el primer cuarteto, por el viraje que ha experimentado de ser una dama esquiva a convertirse en una dama enamorada, como lo manifiestan los celos que le despierta Celia por su amor a Lauro. El resto del soneto se centra en la dialéctica entre el amor por elección («por la razón del albedrío») y el amor por destino o por concierto «de las estrellas de los cielos» frente al infierno de los celos. De los tipos de amor, el segundo, que es el que embarga a la Duquesa, era el que se tenía por verdadero, puro e ideal en el Siglo de Oro. Periandro, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, antes de decirle que la ama por destino, le comenta a Auristela la existencia y la diferencia de los dos tipos de amor: «Considera, señora, que el amor nace y se engendra en nuestros pechos o por elección o por destino: el que por destino, siempre está en su punto; el que por elección, puede crecer o menguar, según pueden menguar o crecer las causas que nos obligan y mueven a querernos» (II, VI, 146). Lucinda, en *El ruiseñor de Sevilla*, ante las amonestaciones de Dorotea por amar a un caballero pisaverde como don Félix, le asegura que no se trata de un amor por elección, sino por «pasión / que de mi estrella ha nacido» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 437-438). Doña Inés, en *El caballero de Olmedo* (ed. F. Rico, vv. 215-245), le explica a Leonor que el amor ideal «nace de las estrellas», porque si no, «dime tú: si don Rodrigo / ha que me sirve dos años, / y su talle y sus engaños / son nieve helada conmigo, / y en el instante que vi / este galán forastero, / me dijo el alma: "Este quiero", / y yo le dije: "Sea así", / ¿quién concierta y desconcierta / este amor y desamor?». Recuérdese, por otro lado, que en las redondillas de «Leriano, a los celos», insertas en la *Arcadia*, Lope ya denomina infierno a los celos: «Este, pues soberbio y tierno, / llama "celos" quien le ignora: / ¿quién tal le llamó, señora, / pudiendo llamarle "infierno"» (ed. A. Sánchez Jiménez, p. 309).

JULIO Salga Vuestra Alteza a ver
del Príncipe, mi señor,
un presente[284], aunque el valor
tan desigual viene a ser
con el que hoy ha recibido
de tus manos liberales,
que en sus minas celestiales
diamantes han producido.
Si bien, más que los diamantes,
la ropa blanca estimó,
que nunca el sol se vistió
con auroras semejantes,
porque tan lindas camisas
parece que le dio el alba
en su azafate[285], con salva[286]
de sus flores y sus risas.
Alaba olor y limpieza
de las cajas de ciprés[287]
y dice que todo es
retrato de tu belleza.
Finalmente, se ha esforzado
a envïarte niñerías[288].
DUQUESA ¿Que tan presto de las mías
el Príncipe se ha pagado?
JULIO No son cosas de valor,
si bien son curiosidades[289].
DUQUESA Con eso me persüades[290]
que me tiene poco amor.
JULIO Solo un retrato le tiene[291],
que está engastado en diamantes.
DUQUESA ¿De quién?
JULIO Por que no te espantes,
la lengua el nombre detiene.

[284] *presente*: 'obsequio, regalo'.
[285] *azafate*: «género de canastillo llano tejido de mimbres, levantados en la circunferencia en forma de enrejado cuatro dedos de la misma labor. También se hacen de paja, oro, plata y charol» (*Diccionario de Autoridades*).
[286] *salva*: 'aprobación y saludo'.
[287] *cajas de ciprés*: son los recipientes de madera en que la Duquesa le envió a Ricardo la ropa blanca. Parece ser que era un regalo habitual, como se echa de ver en este pasaje de *El Abencerraje pastoril*, de Jorge de Montemayor: «La hermosa Xarifa le escrivió una muy dulce y amorosa carta, agradesciéndole mucho lo que por ella y sus cosas avía hecho. Y no queriendo mostrarse menos liberal y agradescida que los demás, le embió una caxa de aciprés muy olorosa, y dentro en ella mucha y muy preciosa ropa blanca para su persona» (D'Agostino, 2021: 235).
[288] *niñerías*: 'cosas insignificantes, de poco valor'.
[289] *curiosidades*: 'cosas singulares, originales'.
[290] *me persüades*: 'me induces o me incitas a pensar'.
[291] *le tiene*: tiene valor, o sea, entre todos los regalos que le envía Ricardo solo uno tiene valor.

DUQUESA Di presto.
JULIO De Lauro es.
DUQUESA ¿Retrato de Lauro a mí
con tantos diamantes?
JULIO Sí,
porque dice que, después
que te oyó decirle amores,
no te pudo hacer presente
de más valor.
DUQUESA Lauro miente
si le ha dicho mis favores.

Sale Ricardo

RICARDO ¿Siempre he de hallar, señora, en vuestros labios
a Lauro?
DUQUESA No esta vez por gusto mío,
sino para vengar necios agravios.
RICARDO Mas de tu ingenio y tu valor confío.
DUQUESA Nunca se alaban los amantes sabios,
porque es ingratitud y desvarío,
de los favores de sus damas.
RICARDO Mira
que son los celos del amor mentira.
Díjome anoche el Príncipe, señora,
que nos oyó requiebros[292] cuando hablaba
con Celia, en cuya plática el aurora
nos halló sin dormir: ¡tan necio estaba!
Con esto, Julio te habrá dicho agora
que mi retrato propio te enviaba,
pasándole a una caja de otro suyo.
DUQUESA Más la merece[293], sin enojo, el tuyo.
RICARDO Pues, si esto es verdad, los claros cielos
serene de los ojos Vuestra Alteza,
que no se han de atrever a cielos celos
ni la sombra a la luz de la belleza.
DUQUESA Lauro, ¿no me bastaban los recelos
de Celia, que me han dado igual tristeza,
sino pensar de ti que me vendías?
RICARDO Pues, ¿qué dice de mí?
DUQUESA Que la querías.
RICARDO ¿Yo?

[292] *requiebros*: 'piropos o dichos amorosos que se dicen el galán y su dama'.
[293] *más la merece*: la caja, zeugma.

DUQUESA Sí.
RICARDO Tú misma entretenella,
señora, me mandaste y, por que fuese
más secreto mi amor, fingí querella,
no porque yo, señora, la quisiese.
DUQUESA ¡Lauro, Lauro: no más hablar con ella[294],
que hablaré con Ricardo, aunque te pese!
Ya no es tiempo que andemos tan secretos.
RICARDO ¿Pues no es secreto amor entre discretos?
DUQUESA Llegando a declararme de esta suerte,
no quiero indiscreciones.
RICARDO Gran señora,
que está aquí Julio y que nos oye advierte.
DUQUESA Pues por eso haré yo matarle agora.
JULIO ¿A mí, señora? ¿A mí me das la muerte?
¿Por qué delito a Julio, que te adora?
Pero, para la muerte, ¿qué mayores
que haber sabido faltas de señores?
DUQUESA Por el donaire, Julio, te perdono.
JULIO ¡Ea!, que no pensabas en matarme,
que tengo en tu grandeza ilustre abono
y aquí no tienes tú que perdonarme[295].
Pero así del mayor imperio y trono
tu casa de Lorena timbres arme,
como pienso que Lauro te parece,
y no es falta querer quien te merece.

[294] *entretenella... querella... ella*: 'entretenerla', 'quererla'. «MARCIO. En los verbos compuestos con pronombre ay muchos que convierten una *r* en *l*, y por lo que vos dezís *dezirlo* y *hazerlo*, ellos dizen *dezillo* y *hazello*. Dezinos acerca desto lo que os parece. VALDÉS. Lo uno y lo otro se puede dezir; yo guardo siempre la *r* porque me contenta más. Es bien verdad que en metro muchas está bien el convertir la *r* en *l* por causa de la [rima] consonante, como veréis en esta pregunta que embió un caballero a otro, la cual dize assí: "¿Qu'es la cosa que sin ella / más claramente la vemos / y si acaso la tenemos / no sabemos conocella? [...] Adonde, como veis, dixo *conocella* y no *conocerla* porque respondiesse a *ella*» (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. L. Pons). Por otro lado, la entre petición y prohibición de la Duquesa a Lauro de que no trate más de amores con Celia comparece en otras comedias del ciclo de la dama noble enamorada de un servidor, como en *El perro del hortelano*, donde Diana hace lo propio en varias ocasiones a fin de que Teodoro no galantee a Marcela, y en *Las burlas veras*, en que Celia le impide a Rugero seguir manteniendo su relación con Flora.

[295] *Pues... perdonarme*: también en *El silencio agradecido* y en *El perro del hortelano* acaece una situación similar. En la primera, cuando Chacón, el criado de Marcelo, ve a su señor abrazar a Rosimunda después de haber pasado la noche con su señora, ella exclama: «Pues no es razón / que aquesto haya visto y viva; / mi honor y secreto estriba / en que des muerte a Chacón» (ed. Á. Palencia, p. 544b), aunque al cabo, claro está, nada sucede. En la segunda, más afín, cuando Diana se percata de que Tristán ha escuchado la revelación de Teodoro de que no es el hijo del conde Ludovico, le ordena que vuelva, lo castiga y le pide que sea discreto: «Que vuelvas. / Por el donaire te doy / palabra de que no tengas / mayor amiga en el mundo. / Pero has de tener secreta / esta invención, pues es tuya. / Si me importa que lo sea, / ¿no quieres que calle?» (ed. J. R. Muñoz Sánchez, vv. 3327-3332). A ellas, se podría sumar *La ocasión perdida*, por cuanto, tras revelarle la reina Rosaura a Hernandillo su amor por su señor don Juan de Haro e informarse de él de que no está casado, lo deja encerrado en una torre hasta que se lleven a término sus planes. Sobre la amenaza de muerte del gracioso por la dama, véase Weber de Kurlat (1975: 362-363) y Cattaneo (2003: 183).

DUQUESA Lauro, ¿agora tristezas?
RICARDO ¿Nunca oíste
que en la prosperidad ninguno es sabio
y que mejor un hombre se resiste
de la desdicha en el adverso agravio?
Estoy, ¡ay Dios!, de tus favores, triste,
desconfiado el pecho, mudo el labio,
el alma sin valor y la esperanza
temiendo la fortuna en la bonanza.
Cuando tormenta mi bajel[296] corría,
con menos pensamientos navegaba,
las olas que llegaban recibía
y de las que pasaban me alegraba.
Mas triste agora estoy, sereno el día,
y en las velas que el ábrego[297] bramaba
cantar oyendo el céfiro[298] süave,
que más teme el peligro quien le sabe.
Veo celoso al príncipe Ricardo,
príncipe al fin, y a ti no mal contenta
de verle padecer. ¿Pues ya qué aguardo[299]
si sé el peligro y temo la tormenta?
El de Polonia, próspero y gallardo,
público, Estela, ya servirte intenta.
Pues, en saliendo en público, ¿no miras
que en vano de ti misma te retiras?
¿Cómo puedes, señora de mis ojos,
que presto no verán los de tus cielos
excusar su favor y mis enojos
ni la ciudad hablar en sus desvelos?
¿Tengo yo de aguardar a tus antojos,
que él se enamore y que me maten celos
y esperar a si quieres o no quieres,
no siendo de diamantes las mujeres?[300]
¿Tengo yo de mirar, señora mía,
de qué manera a vista de tus rejas
pasa Ricardo, por ventura, el día

[296] *bajel*: 'embarcación de vela de grandes dimensiones'.
[297] *ábrego*: 'viento templado y húmedo del sudoeste' que se tenía por malsano, de ahí que brame.
[298] *céfiro*: 'viento apacible y suave que sopla de poniente'.
[299] *aguardo*: 'espero'.
[300] *¿Tengo yo... mujeres?*: «Es de vidrio la mujer, / pero no se ha de probar / si se puede quebrar, / porque todo podría ser. / Y es más fácil quebrarse, / y no es cordura ponerse a peligro de romperse / lo que no puede soldarse» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXXIII, 422). «Nunca un hombre ha de probar / la espada ni la mujer / porque ésta puedes torcer / y aquélla puedes quebrar. / Es quien proballas celebra, / como quien vidrio ha probado / para ver si está cascado, / que cuando lo prueban, quiebra» (Lope de Vega, *El ejemplo de casadas*, ed. M.F. Déodat-Kessedjian y E. Garnier, vv. 1299-1306).

que ya firmados los conciertos dejas?
¿Será bien que mi bárbara porfía
venga a decirte lastimosas quejas
la misma noche y que se queje al viento
la envidia de mi loco pensamiento?
¿Tengo yo de sufrir que, coronado
de varias plumas[301], pase por la tela[302]
mirando al sol de tu balcón dorado
y que salgas a verle, hermosa Estela?[303]
¿Y que bañe al bridón[304], de fuego armado[305],
espuma el freno y púrpura la espuela[306],
con aplauso común que el vulgo[307] admire,
por que no sientas cuando yo suspire?
¿Será justo que, entonces, mi esperanza,
que fue por ti pirámide en el viento[308],
caiga por la región de tu mudanza,

[301] *coronado de varias plumas*: el morrión o el casco estaba rematado por un penacho.
[302] *tela*: 'barrera de separación en las justas y torneos'.
[303] *¿Tengo yo... Estela?*: Lauro se imagina a Ricardo engalanado para participar en unas justas o en un torneo, pasando delante de la tela y mirando al balcón, probablemente del recinto construido para la ocasión, en que estaría la Duquesa, a quien dedicaría su actuación.
[304] *que bañe al bridón*: 'que haga sudar al caballo', pues *bridón* es un 'caballo brioso y arrogante, ensillado y enfrenado a la brida'. Lisarda, en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca, le cuenta a Nise que su padre la educó varonilmente, empuñando la espada y gobernando el caballo: «Mi padre, ¿entre los estruendos / de Marte no me crió / por no dejarme a los riesgos / de los bandos gibelinos, / siendo él campeón de los güelfos? / Segunda naturaleza / la costumbre, ¿no me ha hecho / tan varonil que la espada / rijo y el bridón manejo?» (ed. V. Casais Villa, vv. 686-694). El emperador Otón, en *¡Si no vieran las mujeres!*, pone un ejemplo más parecido al de Lauro: «No siempre [agrada] jugar las armas, / no siempre al bridón valiente / hacer sudar con la vara / desde el codón al copete» (ed. J. Cano Navarro, vv. 2102-2105). Y también Lucinda, cuando le cuenta al conde Enrique que está enamorada de don Juan de Cardona desde que lo vio correr la sortija y le propone que se venguen de él y de Belisa, en *Las bizarrías de Belisa*, que, como *¡Si no vieran las mujeres!*, es de los mismos años de redacción que *La hermosa fea*: «Mirando, pues, con el brío / que la espuela en sangre tiñe / del bridón, que con las alas / del viento las plantas mide, cuando, a la sortija atento...» (ed. E. García Santo-Tomás, vv. 1429-1433).
[305] *de fuego armado*: 'pertrechado por la pasión'. Alude a Ricardo: el príncipe, espoleado por el amor, conduce al caballo con no menos ímpetu que maestría, para deleite y admiración de los circunstantes. Fray Luis de León usa el sintagma «fuego armado» en la oda XII, «A Felipe Ruiz», pero en sentido recto, no metafórico: el hombre de bien, que ha sabido vencer todos los peligros, no tendrá miedo del tirano iracundo, aunque esté equipado con armas, crueldad y fuego: «Exento a todo cuanto / presume la fortuna, sosegado / está y libre de espanto / ante el tirano airado, / de hierro, de crüeza y fuego armado» (Fray Luis de León, *Poesía*, ed. A. Ramajo Caño, 12, vv. 41-45, p. 83).
[306] *espuma el freno y púrpura la espuela*: el *freno* es un «instrumento de hierro que, puesto y metido en la boca del caballo o mula, sirve para sujetarle y gobernarle» (*Diccionario de Autoridades*). El bridón tasca o muerde el freno y lo llena de espuma de saliva. La *espuela* es otro «instrumento de hierro hecho en forma de herradura, con una rodajuela a manera de estrella puesta en la parte exterior, y sirve para picar a la caballería y hacerla caminar» (*Diccionario de Autoridades*). Las espuelas, aunque eran esenciales en los torneos y justas para controlar al caballo y dirigir los ataques y, junto con la espada, representaban los símbolos del caballero, no solían ser de colores ni estar adornadas, por lo que las del príncipe podían estar aderezadas para la ocasión con un color que simboliza la pasión.
[307] *vulgo*: 'asistentes, espectadores' del torneo o justa. Parece similar al modo en que emplea el término Lope de Vega en *El arte nuevo*: como público genérico neutro o sin especificación social.
[308] *pirámide en el viento*: quiere decir que su esperanza, por culpa del juego de la Duquesa, no es firme sino inestable como una veleta.

lastimando su mismo fundamento?
Siempre estuvo el peligro en la tardanza;
no quiero estar a mi desdicha atento
para morir de un súbito accidente,
que más despacio muere un hombre ausente.
Dame licencia que me parta a España,
donde me escribirán tu casamiento,
que basta para ser gloriosa hazaña
inclinar a mi amor tu pensamiento.
Mejor me tratará la tierra extraña,
y allí será menor mi sentimiento;
fuera de ser peligro cuidadoso
dar celos a un amante poderoso[309].
Ni tú querrás que yo pierda la vida
a manos de Ricardo injustamente,
que un hombre de quien tú fuiste homicida
solo le ha de matar su pena ausente.
Y no presumas que el ausencia olvida
en tu hermosura efeto diferente,
que tiene amor para impresiones tales
estampa de las almas inmortales[310].

DUQUESA

Lauro, si tú no supieras
mi calidad y valor,
ingrato a mi grande amor
temer mudanza pudieras.
Mas, si quien soy consideras,
es justo que consideres
que no todas las mujeres,
a cualquier viento que corre,
como veleta de torre,
mudamos de pareceres[311].

[309] *Dame licencia... poderoso*: también Teodoro, en *El perro del hortelano*, le pide licencia a Diana para irse a España («Con esta ocasión te pido / licencia para irme a España» [vv. 2296-2297]), pues su situación se halla en un callejón sin salida y encima su vida corre peligro. La diferencia estriba en que la petición de Lauro no es sincera sino un fingimiento que forma parte de su estrategia para acelerar la resolución del caso.

[310] *Y no presumas... inmortales*: Lauro le dice a la Duquesa que, aunque se ausente, no la podrá olvidar porque tiene su imagen, por obra del amor, grabada perdurablemente en el alma («Ausente, en mi alma la imagino», que diría Garcilaso).

[311] *Mas... pareceres*: en la época de Lope de Vega, así como en otras anteriores y posteriores, pues forma parte de la inveterada literatura misógina, se pensaba, en efecto, que la mujer era por naturaleza un ser de condición voluble, inestable e inconstante. Sirva de ejemplo el madrigal de Francisco de Quevedo, «Error acertado en condición mudable», en que el amante se vanagloria del odio de su amada porque, como es una mujer veleidosa y mudable, significa que lo ama: «El día que me aborreces, ese día / tengo tanta alegría / como pesar padezco cuando me amas / y tu dueño me llamas. / Porque cuando, indignada, me aborreces, / en tu mudable condición me ofreces / señas de luego amarme con estremo; / y cuanto más me amas, Laura, temo / de tus mudanzas, como firme amante, / que me has de aborrecer en otro instante. / Ansí que, por mejor, eligir quiero / la esperanza del gusto venidero, / aunque esté desdeñado, / que el engañoso estado / de posesión tan bella, / sujeto al torpe miedo de perdella» (Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, musa IV)*, ed. A. Rey y M.ª

Sin esto, más confianza
merece mi inclinación,
sabiendo que mi intención
no es amor, sino venganza.
Ya que te he dado esperanza,
no es para mudar de intento,
que, cuando mi entendimiento
dijo: «A Lauro he de querer»,
no supe que era mujer
para mudar pensamiento.
Si temes viendo que intenta
salir público[312] Ricardo,
más presto venganza aguardo
de aquella pasada afrenta,
porque a darte gusto atenta
impediré que lo intente.
Espera, Lauro, valiente,
que, si cobarde te vas,
mucha licencia me das
para que te olvide ausente.
No he pensado declararme
tan locamente[313] contigo,
ni es bien, si lo más te digo,
en lo menos recatarme[314].
Para ayudar a vengarme,
no ha de faltarte valor.
Escucha y pierde el temor,
que, si amor crédito alcanza,
quien no tiene confianza,
no diga que tiene amor.

RICARDO Señora, nunca he temido
de tu generoso pecho;
de mi poca dicha, sí.

DUQUESA Oye lo que digo atento
para abreviar mi venganza
y quitarte, Lauro, el miedo.
Dile al príncipe Ricardo

José Alonso Veloso, madrigal 6, p. 255). Por otro lado, y como señalar su editor, una expresión similar a la de la Duquesa en un contexto parecido la pronuncia Isabela, con el propósito de garantizar a Carlos de Cardona su fidelidad sentimental, en *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*: «Mayor es la sinrazón / que le hacéis a mi firmeza; / no admita vuestra nobleza / tal ingratitud sin ver / si firme os he de querer / entre tantos pareceres, / que no todas las mujeres / son una propia mujer» (ed. A. Madroñal, vv. 865-872).

[312] *salir público*: 'dar a conocer, hacer público' que pretende como esposa a la Duquesa.

[313] *locamente*: 'disparatadamente, sin juicio ni consideración'.

[314] *recatarme*: 'esconderme, disimular'.

que, si como yo le quiero,
me quiere y, como me agrada,
le agrado, no nos cansemos
en calles, rejas y noches,
dilatando el casamiento;
que de la corte se vaya
y que vuelva descubierto,
echando fama[315] que ha sido
resuelto por mi Consejo
que nos casemos los dos.
Y, cuando juntos estemos
y él llegue a darme la mano,
¡mira qué venganza espero!:
retirando yo la mía
diré con atrevimiento:
«Príncipe, no me agradáis,
atrás la palabra vuelvo,
porque, si os parezco fea,
vos me parecistes necio».

RICARDO ¡Notable imaginación!

DUQUESA Lauro, en esto me resuelvo.

RICARDO ¿Y si se enoja Ricardo?

DUQUESA ¿Qué importa, si, entonces, tengo
mil soldados prevenidos?

RICARDO Y yo, ¿qué figura llevo
en este discurso tuyo?

DUQUESA Ser condición del concierto
que tú vienes a casarte
con Celia, para que, al tiempo
que te quiera dar la mano,
llegue yo, entonces, diciendo:
«Eso no, que Lauro es mío»,
y los dos nos casaremos.

RICARDO La venganza, Estela mía,
conozco que es de tu ingenio
y la merced que me haces
digna de tu heroico pecho.
Mas, si Ricardo agraviado
previene ejército luego...

DUQUESA ¿Por dónde le ha de pasar
desde Polonia, su reino,
al Ducado de Lorena?

[315] *echando fama*: 'pregonando, difundiendo'.

RICARDO Ahora bien, lo que has resuelto
es para tanto honor mío,
que acertado o desacierto,
se ha de ejecutar por mí.
Da cuenta a tu Parlamento
de lo que has determinado,
mientras al Príncipe vuelvo.
DUQUESA Voy a prevenir a Celia,
de quien me vengo con esto
de los celos que me ha dado.

Vase

RICARDO ¡Siempre se vengan los celos!
JULIO Escuchando estas locuras
he estado atento, aunque pienso
que debo de haber soñado,
señor, lo mismo que veo.
Disculpo de la venganza
a la Duquesa y confieso
que haberla llamado fea
es el último desprecio
en condición de mujer,
y que este notable enredo
es fábrica del agravio
en su raro entendimiento.
Lo que me admira y me obliga,
Ricardo, a perder el seso
es ver que el Príncipe seas
y que digas muy severo
que irás por él. ¿Dónde, cuándo,
a quién o cómo? ¿Qué es esto?
¿Qué Príncipe ha de venir,
si no es que estás previniendo
que venga el Conde en tu nombre?
RICARDO Hoy ha de quedar deshecho[316],
Julio, todo este teatro
de la fortuna y del tiempo;
hoy ha de hacer fin mi engaño,
viendo que ha llegado al puerto
de mi esperanza y vencido
este gigante soberbio,

[316] *deshecho*: 'resuelto, terminado',

despreciador de los hombres[317].

JULIO ¿Cómo?

RICARDO Ten, Julio, silencio,
que pintaron los antiguos
la dicha de un buen suceso,
en los pies la diligencia
y en las manos el secreto[318].

[317] *hoy... hombres*: repárese en que la pretensión de Ricardo, expuesta en ocasiones precedentes, no se detiene exclusivamente en rendir a la Duquesa y conseguir su mano; procura, también, domeñar su altivez y, con ello, darle una lección.

[318] *Ten, Julio... secreto*: A pesar de haber fatigado varios tratados de emblemática e iconología, polianteas, oficinas y silvas, vocabularios de refranes y dichos proverbiales, y colecciones de aforismos y de lugares comunes, no hemos dado con el emblema, la empresa o la sentencia a la que alude el príncipe Ricardo. De hecho, no hemos hallado ninguna referencia que combine expresamente la diligencia y el secreto como elementos primordiales en la consecución de la buena ventura; así como tampoco ninguna imagen icónica o verbal a propósito del secreto en las manos, a no ser que se refiera a la redacción de cartas, que constituía la principal labor del secretario, junto con su facultad de guardar silencio. Por lo regular, el silencio y el secreto, que casi siempre figuran unidos, se suelen representar, bien por el dios griego de origen egipcio Harpócrates, titular de ambos, un anciano que pone sobre sus labios un dedo, u Horus niño, que se lleva a la boca el dedo índice, bien por la diosa romana Angerona o Angeronia, que protegía los secretos, con la boca tapada o amordazada por una venda y cubierta con un manto negro en señal de que el secreto debe mantener las cosas ocultas, o con la boca tapada con un anillo, para dejarla sellada (Cesare Ripa, *Iconología*, II, 293-298 y 314-316). El emblema 26.III, «Tacuisse nuncquam poenituit» ('Estar en silencio nunca ha perjudicado'), de los *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias, ofrece la imagen enfrentada de los dos dioses (Peñasco González, 2016: 603-604). Andrea Alciato, que dedica el emblema XI al silencio representado por Harpócrates, consagra el XII al secreto, «Non vulganda consilia» ('Que no se ha de descubrir el secreto'), con la imagen del Minotauro en el Laberinto cruzado por una banda que lleva inscrita S.P.Q.R. (*Senatus populusque Romanus*), que «Alciato lo aplica a los secretos de la guerra y por ello pone al Minotauro como divisa de los capitanes, cuyos consejos deben de ser secretos, como el Laberinto», para que sean eficaces y tengas éxito (Alciato, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, pp. XI, 41-42, y XII, 42-43, la cita en la p. 43). Lope de Vega, que había laborado como secretario para varios nobles de título y aún lo hacía para el Duque de Sessa de forma oficiosa y no retribuida, sabía perfectamente el altísimo valor y el significado que tenían de los dos conceptos, claves en la política de la época (Pedraza, 1985), por lo que pudo añadirlos a la diligencia, que era estimada como la virtud que atesora todas las demás virtudes y, por ende, como elemento esencial del buen suceso, según le recuerda don Quijote a la princesa Micomicona en la venta, a fin de cumplir sin más demora el don pedido y otorgado: «Es común proverbio, fermosa señora, que la diligencia es madre de la buena ventura, y en muchas y graves cosas ha mostrado la experiencia que la solicitud del negociante trae a buen fin el pleito dudoso; pero en ningunas cosas se muestra más esta verdad que en las de la guerra, adonde la celeridad y presteza previene los discursos del enemigo y alcanza la vitoria antes que el contrario se ponga en defensa» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XLVI, 582). Concluye aquí, por otro lado, el segundo cuadro del tercer acto (vv. 2191-2568), que se ha desarrollado en el interior del palacio ducal, a la mañana siguiente del anterior. En él han intervenido la Duquesa, Celia, Julio y Ricardo / Lauro. Se puede estructurar en tres secuencias distintas y una de transición entre la primera y la segunda: la primera en décimas (vv. 2191-2260), es la conversación que mantienen la Duquesa y Celia a propósito de las entrevistas con Ricardo y Lauro de la noche anterior; entre esta y la segunda, la Duquesa, sola en el escenario, pronuncia un soneto en que reflexiona sobre su situación y los cambios que ha experimentado; la segunda en redondillas (vv. 2275-2314) versa sobre el intercambio de regalos que se han hecho la Duquesa y el Príncipe, quien para sorpresa de ella, según le ha declarado Julio, le ha ofrecido, celoso, un retrato de Lauro, que, en realidad, no puede ser de otro modo porque son la misma persona; la tercera, más compleja desde el punto de vista métrico, pues se distribuye en octavas reales (vv. 2315-2434), décimas (vv. décimas (vv. 2435-2574) y romance *en é-o* (vv. 2475-2568), precipita los acontecimientos hacia el desenlace, tras la petición de Lauro a la Duquesa de que lo deje partir a España por los celos que siente de Ricardo y porque se ve, habida cuenta del diverso estatus social de cada uno, incapaz de competir con él; constituye, pues, el clímax o momento de máxima expectación del nudo o desarrollo de la trama. De modo que con este cuadro se cierra la segunda parte de la estructura de la comedia, que comenzó al inicio del segundo acto y que se corresponde, cierto, con el desarrollo de la trama, de acuerdo con lo expuesto por Lope de Vega en el *Arte nuevo*: «En el segundo [acto]

Salen el Gobernador, el Capitán, la Duquesa y Celia

GOBERNADOR — Albricias me darán vuestros Estados.
DUQUESA — Solícitos cuidados
de su descanso y gusto han preferido,
Gobernador, mi condición y olvido.
Ya estamos de casarnos concertadas
mi prima y yo.
GOBERNADOR — Si estáis bien empleadas,
dichosos parabienes[319]
Lorena os da por mí.
DUQUESA — Si queja tienes
por haber excusado al Parlamento
el conferir con él mi casamiento,
sabed que fue forzoso
el secreto y el nombre de mi esposo.
Pero, ya que ha venido,
desde hoy sabréis que el de Polonia ha sido,
príncipe generoso
que, por cartas de Lauro concertado,
que con él solamente se ha tratado,
está en Lorena y, en la corte, pienso.
GOBERNADOR — De tus vasallos el amor inmenso
esto solo pedía
por conservar en ti su monarquía.
Y a Celia, ¿en quién la empleas[320],
si la misma ventura la deseas?
DUQUESA — En su primo del príncipe Ricardo,
que todos conocéis: Lauro gallardo.
CELIA — Hasta agora, señora, no creía
tanta ventura mía.
Tus pies mil veces beso,
y ya, pues puedo, alegre te confieso
el justo, el grande amor que le he tenido.
DUQUESA — Importa que advertido
el Capitán, y con igual secreto,
tenga para este efeto
un tercio de soldados
no lejos de palacio.
CAPITÁN — ¿Qué cuidados

enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para» (vv. 299-301).

[319] *parabienes*: 'felicitaciones, congratulaciones'.

[320] *en quién la empleas*: 'con quién la casas'.

de guerra, en tanta paz, teme tu Alteza?

DUQUESA O sea por grandeza,
o por temor de algún suceso extraño,
no puede el prevenirlos hacer daño.
Id vos, Gobernador, a acompañarle,
reconocerle y darle
el parabién por todos mis Estados.
Y vos, para que estéis con los soldados,
Capitán, en el puesto que os parezca,
para salir cuando ocasión se ofrezca.

CAPITÁN Bien puede Vuestra Alteza estar segura.

GOBERNADOR Conceda el cielo próspera ventura
a tan dichosas bodas.

Vanse

CELIA Confusa estoy de ver que no acomodas
el aposento que a los dos conviene,
pues ya te han dicho que Ricardo viene.

DUQUESA Sosiega, Celia amiga,
que ha de tener la noche de este día
suceso diferente.

CELIA Ya parece que suena entre la gente
el regocijo.

DUQUESA Es propio en los antojos
de amor anticipar el bien los ojos.

Sale Julio

JULIO Público, pues lo has mandado,
y justa licencia tiene,
del Conde y de Lauro viene
el Príncipe acompañado.
Admírase la ciudad
del secreto que has tenido.

CELIA Más lo estará de que ha sido
en tu desdén novedad.

DUQUESA ¿Viene muy galán Ricardo?

JULIO No ha pretendido mostrar
cuidado, aunque no faltar
a lo que debe a gallardo.

DUQUESA ¿Y Lauro viene contento?

JULIO Viene contento de ver
que llegue el tiempo de ser
de tu venganza instrumento.

DUQUESA (Habla, Julio, con recato.)
¿Cuál te parece mejor
de Lauro o Ricardo?
JULIO Amor
del Príncipe, o fuera ingrato,
no me dejara juzgar
cuál es mejor. Pero advierte
que los quiso de tal suerte
naturaleza pintar
que parece que copió
el uno del otro, tanto,
que mirarlos causa espanto,
pues no determino yo,
con tratarlos cada día,
cuál es Lauro y cuál Ricardo.
DUQUESA Parece que me acobardo
de ver mi necia porfía;
casi arrepentida estoy,
que es propio de la venganza
cuando lo que espera alcanza.
CELIA Viene.
DUQUESA A recibirle voy.

Acompañamiento, Gobernador, Capitán, Otavio y Ricardo, galán de camino y plumas, y el Conde

RICARDO ¿Adónde decís que está
mi señora la Duquesa?
GOBERNADOR Aquí os están esperando
su Alteza y su prima Celia.
CAPITÁN (Notablemente parece
a Lauro.)
DUQUESA Sea Vuestra Alteza
bien venido.
RICARDO Y no es posible
que haya bien que mayor sea.
DUQUESA Perdonad, Lauro, que os tuve
por Ricardo. ¿Adónde queda
el Príncipe?
RICARDO Yo, señora,
soy el Príncipe.
DUQUESA ¡No fuera
posible, sin ser milagro,
haber la naturaleza
hecho en una misma estampa

dos rostros de una manera!
Lauro, decid: ¿dónde está
el Príncipe?

RICARDO — Hermosa Estela,
ya os digo que soy Ricardo.

DUQUESA — ¡Vasallos: traición es esta!
¡El Príncipe me ha burlado!

RICARDO — Conde, ¿soy yo?

CONDE — ¿Quién pudiera
ser sino vos?

RICARDO — ¿Soy Ricardo,
Otavio?

OTAVIO — ¿No manifiesta
vuestro valor que sois vos?

RICARDO — Julio...

JULIO — ¿Señor?

RICARDO — ¿A qué esperas
que no le dices quién soy?

JULIO — Señor, en cosa tan cierta,
¿qué importa el crédito mío?

RICARDO — A la corte de Lorena
vine, señora, por verte,
presumiendo que pudiera
verte sin dejarte el alma.
Y, como de tu belleza
hizo tan grande impresión
aquella divina fuerza
en ella y en mis sentidos,
no pude, ni me atreviera,
a pasar de Francia a España.
Pero la imposible empresa
de conquistar tu desdén,
que a tantos reyes desprecia,
tantos príncipes descarta,
tantos amantes desdeña,
me puso tanto temor,
que intenté que te dijeran
cuanto fue causa, señora,
de la venganza que intentas,
solicitando tu amor
no por soberbia grandeza,
como muchos confïados
que has despreciado por ella.
Si entendí tu condición,

si tu endiosada aspereza,
si vencí tu libertad,
y la palabra confiesas
que me diste siendo Lauro,
y agora no me desechas
por príncipe de Polonia,
tus bellas manos merezca
con título de tu esposo.
Pero, si juzgas a ofensa
que haya encubierto mi nombre
para que, estando tan cerca
de tu persona, mejor
rindiera tu fortaleza
—que mejor llegan suspiros,
ansias y palabras tiernas
cuando juntos dos amantes
tienen de hablarse licencia,
que con distancias ausentes,
calles, papeles y rejas,
como el efecto confirma—,
mis dichas en tu presencia
para merecer tus manos;
porque, finalmente, en ellas
están mi muerte y mi vida,
mi bien, mi mal, gloria y pena.
Que, muerto o premiado, estoy
contento de ver que tenga
vitoria amor de un desdén
que fue en belleza y soberbia
Fénix y Luzbel de Francia,[321]
quedando mi nombre en ella
con más fama que Alejandro[322]
y con mayor diferencia,
pues él conquistaba el mundo
y yo el cielo de la tierra.

DUQUESA Tanto ha sido tu valor,

[321] *que fue... de Francia*: Ricardo compara a la Duquesa, en estos versos en lo que se celebra su victoria sobre su desdén, con el ave Fénix por su rara y singular belleza y con Luzbel por su soberbia. Pues el Ángel caído, que también era símbolo de belleza en tiempos de Lope, era antonomasia de la arrogancia, la soberbia, la altivez, la altanería, el orgullo, la vanidad, la presunción, por su deseo de ser como Dios y rebelarse contra él. En el soneto 89 de la primera parte de las *Rimas*, Lope, amparado precisamente en el amor propio de Lucifer, sostiene que Cupido precede a la humanidad: «Pintarle como niño importa poco: / Luzbel se amó y, así, fue Amor nacido / antes que viese Adán del sol la lumbre» (ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego, [89], vv. 9-11).

[322] *Alejandro*: Alejandro Magno (356-323 a.C.), rey de Macedonia, conquistador de gran parte del mundo conocido.

que me pesa que no seas
Lauro, para hacer por ti
lo que por Ricardo hiciera.
No por Lauro mereciste
castigo, ni yo quisiera
más venganza de Ricardo
que saber por cosa cierta
que le estaba enamorando
cuando él me daba sospechas
de que era fea en sus ojos.
Enojada he visto a Celia,
¿darémosla al Conde?

RICARDO No,
para que de Otavio sea.

CELIA Ya sabes que siempre estuve
a tu voluntad sujeta.

OTAVIO Y yo, ¡dichoso mil veces,
pues consigo tal belleza!

RICARDO Al fin, ¿qué dices de mí?

JULIO Antes que lo digas, venga,
pues no hay Inés para Julio[323],
alguna cosa que pueda
satisfacer tantos pasos.

DUQUESA Dos mil ducados de renta
y a Lauro y Ricardo juntos
la mano y el alma a medias,
para que los dos la partan.

RICARDO Aquí dio fin el poeta
a *La hermosa fea*, senado,
pero con esta advertencia:
si os agrada, será *hermosa*,
y si no, *la hermosa fea*[324].

[323] *Antes... Julio:* Julio, en efecto, a diferencia de lo que suele acontecer en el desenlace de las piezas de la *Comedia nueva*, no termina enlazado con la criada de la dama de su señor; quizás porque, como señalaba más arriba (vv. 2184-2190), Lope, ya sea ocurrencia real o ficción irónica, recibió críticas («se cansan») «de que los amantes tengan / crïado para crïada», y decidió asumirlas, pues el hecho es que en textos coetáneos, como *El guante de doña Blanca*, sucede lo mismo; o quizás porque en el ciclo de comedias de la dama noble enamorada de un servidor, acaece que, como ha subrayado Hernández Valcárcel (1993: 488), «en el campo de los criados se observa un desequilibrio anómalo porque estas comedias carecen casi por completo de criadas que puedan ser pareja de los graciosos. Esta circunstancia está motivada a mi parecer por la calificación social de la protagonista; su alta nobleza implica que sus criadas sean damas que pueden aspirar incluso a los galanes secundarios; pero la condición de asalariado del primer galán sólo le permite un criado semipícaro»; o quizás por ambos factores, aunque en *La hermosa fea* Estela tiene una criada, tan escurridiza como evanescente, de nombre Belisa.

[324] Aquí concluye el tercer y último cuadro del tercer acto (vv. 2569-2781), que coincide con el desenlace o la tercera parte de la estructura de la comedia. Se ha desarrollado por completo en el interior del palacio ducal, probablemente al día siguiente del anterior. En él han intervenido, como es preceptivo, todos los personajes de la comedia, a excepción de Belisa. Se puede dividir en tres partes, conforme a los tres cambios de metro

que se producen: la primera en silva de pareados (vv. 2569-2781), que son los preparativos finales de la venganza, a la postre frustrada, de la Duquesa; la segunda en redondillas (vv. 2626-2661), en que Julio anuncia la llegada del príncipe Ricardo y su séquito; y la tercera en romance en *é-a* (vv. 2662-2781), que rima —como no podría ser de otro modo— con Estela y fea, en que triunfa la estrategia de Ricardo de rendir a la Duquesa, o sea, vence al amor, revalidando el célebre verso 69 de la décima bucólica de Virgilio: «Omnia vincit amor; et nos cedamus amori». El desenlace, que exhibe paralelismos con el de la novela de Juan de Piña, *Varias fortunas de la duquesa de Milán*, coincide, por lo abultado, principalmente por el hecho de que el noble que rebaja su condición para rendir con la comunicación y el trato directos a una dama desdeñosa consigue su objetivo, con los de *La vengadora de las mujeres* y *Acertar errando* y, en tanto que triunfa la estrategia del «desdén, con el desdén», con los de *Los milagros del desprecio* y *De cosario a cosario*.

APARATO CRÍTICO

APARATO CRÍTICO DE *LA HERMOSA FEA*

El aparato que sigue a continuación es positivo. El número inicial de cada entrada o asiento remite al verso correspondiente; si va seguido de **Per**, alude al personaje que emite el parlamento; si lo hace de **Acot**, a la acotación que sigue a ese verso; si lo hace del signo +, a cartas en prosa. Cada uno de sus asientos se abre con la lectura por la que hemos optado e, inmediatamente, se señala el origen editorial de la misma; se registran a continuación la variante o las variantes descartadas, con la indicación de todos los testimonios donde nos consta que aparecen. Utilizamos *om* para señalar la palabra, el segmento de un verso, el verso o una tirada de versos que ha sido omitida en los testimonios. De los testimonios principales, se recogen todo tipo de variantes, a excepción de las de las acotaciones en las ediciones modernas, a partir de la de Hartzenbusch, así como de las de grafía, puntuación, acentuación, distinción entre mayúsculas y minúsculas y separaciones o uniones de palabras, siempre y cuando no afecten al sentido o a la constitución del texto. Tanto las lecturas como las variantes se editan modernizadas. Los comentarios que se han considerado necesarios para explicar alguna lectura o alguna incidencia en el paso de unos testimonios a otros –como la ampliación o reducción de versos– se introducen entre corchetes y van en cursiva.

TESTIMONIOS

- **[A]** *La hermosa fea*, en *Ventiquatro parte perfeta de las Comedias del fénix de España frey Lope Felix de Vega Carpio, del Ábito de San Juan, Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, procurador fiscal de la Cámara Apostólica: sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido*, en Zaragoza: por Pedro Verges, 1641, ff. 22v-42v. Volumen en 4º, 4 + 258 +1 +4 ff. (texto a doble columna –versos de arte menor– y a columna simple –versos de arte mayor–). Sign.: [ ]^4, A-Z^8, 2A-2^8, 2K$^{4-1}$. Hemos utilizado el ejemplar R/13875 de la Biblioteca Nacional de España.

- **[Sanz]** *Comedia nueva La hermosa fea, de Lope de Vega Carpio*, Madrid: en la imprenta de Antonio Sanz, 1739. Volumen en 4º, 14 ff. (texto a doble columna) Sign.: A-C^4, D^2. Hemos utilizado el ejemplar U/11179 de la Biblioteca Nacional de España.

- **[JyT]** *Comedia famosa La hermosa fea, de Lope de Vega Carpio*, en Valencia: en la Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, 1772. Volumen en 4º 28 páginas (texto a doble columna). Sign.: A-C^4, D^2. Hemos utilizado el ejemplar U/10311de la Biblioteca Nacional de España.

- **[JF]** *La hermosa fea, de frey Lope de Vega Carpio*, Valencia: imprenta de José Ferrer de Orga, 1814. Volumen en 4º, 28 páginas (textos a doble columna). Hemos utilizado el ejemplar T/14976(6) de la Biblioteca Nacional de España.

- **[H]** *La hermosa fea*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Tomo II*, juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid: Manuel Rivadeneyra, 1855, pp. 349-365 (texto a triple columna).

- **[CM]** *La hermosa fea, de Lope de Vega Carpio*, en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo XII*, publicadas por la Real Academia Española, prólogo de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 239-268 (texto a doble columna).

LA HERMOSA FEA

Título LA HERMOSA FEA. / De Lope de Vega Carpio. *A CM*: COMEDIA NUEVA. / LA HERMOSA FEA / *DE LOPE DE VEGA CARPIO Sanz JyT JF*: LA HERMOSA FEA. *H*
Dramatis personae Personas del primer Acto *A CM*: Hablan en ella las personas siguientes *Sanz JyT JF*: Personas *H*; Ricardo, príncipe de Polonia. / Otavio, su amigo. / Julio, criado. / La duquesa Estela. / Celia, su prima. / El Gobernador. / Un Capitán. / Belisa, criada. *CM* : Ricardo, padre de Polonia. / Otavio, su amigo. / Julio, criado. / La duquesa Estela. / Celia, su prima. / El Gobernador. / Un Capitán. / Belisa, criada. *A* : Ricardo / Otavio / Julio / Gobernador / Un Capitán / La Duquesa / Celia / Belisa / El Conde / JORNADA PRIMERA *Sanz* : Ricardo, príncipe, galán. / Otavio, galán. / El Gobernador de Lorena. / Estela, Duquesa, dama. / Celia, dama. / Belisa, criada. / Un Capitán. – El Conde. / Julio, gracioso. / Acompañamiento. / JORNADA PRIMERA. *JyT JF* : Ricardo, príncipe de Polonia. / Otavio, su amigo. / Julio, criado. / Estela, duquesa de Lorena. / Celia, su prima. / El Gobernador. / Un Capitán. / Belisa, criada. / El Conde. – Soldados. / La escena es en Lorena, en la residencia de la Duquesa. / ACTO PRIMERO. *H*

ACTO I

Acot Salen Ricardo, príncipe de Polonia, Otavio, amigo, Julio, criado *A* : Salen Ricardo, Otavio y Julio *Sanz* : Salen Ricardo, príncipe de Polonia, Otavio y Julio *JyT JF*
1 temeraria *Sanz JyT JF H CM* : iemeraria *A*
27 podrías *A H CM* : podías *Sanz JyT JF*
56 le *A H CM* : te *Sanz JyT JF*
57 responda *A H CM* : respondas *Sanz JyT JF*
59 prosiguiere *A Sanz JyT JF CM* : preguntare *H*
61 diga *A H CM* : digas *Sanz JyT JF*
94 del *Sanz JyT JF* : de *A CM* : mi *H* [*Adoptamos la lectura de* Sanz*, que siguen también* JyT *y* JF*, porque corrige la hipometría del verso de* A *y* CM*, salvo que se haga una dialefa en «de atrevimiento»*]
103 correrse de mí *A H CM* : enojarse conmigo *Sanz JyT JF*
106 este principio el *H CM* : este principio al *A* : esto principio al *Sanz JyT JF* [*Adoptamos la lectura de* H *y de* CM]
120 imperio *Sanz JyT JF H CM* : impero *A*

128 Acot Vanse, y salen la Duquesa y Celia *Sanz* : La Duquesa y Celia *A* : *Vanse.* Salen Estela, duquesa de Lorena, y Celia, dama *JyT JF*
129 DUQUESA *A Sanz H CM* : ESTELA *JyT JF* [*Así en todas las intervenciones de la Duquesa a lo largo del texto, por lo que no lo recogemos en más ocasiones*]
137 tienen *A Sanz JyT JF CM* : tiene *H*
138 mejores *A Sanz JyT JF CM* : mayores *H*
144 pensemos *H CM* : pensamos *A Sanz JyT JF* [*Adoptamos la lectura de* H *y de* CM]
145 sabes *Sanz JyT JF H CM* : saber *A*
176 monstro *A H* : monstruo *Sanz JyT JF CM*
177 cuánta *A H CM* : cuánta es *Sanz JyT JF*
179 Acot Belisa, criada, y Julio *A* : Salen Belisa y Julio *Sanz* : Salen Belisa, y Julio quédase al paño *JyT JF*
189 Di que entre *Después de este primer segmento del verso en JyT JF figura en línea aparte la siguiente acotación:* Llega Julio y arrodíllase a los pies de la Estela
195 a *A Sanz JyT JF CM* : al *H* ; es *Sanz JyT JF H* : *om A CM*
236 Oye, pues *Después de este primer segmento del verso en JyT JF figura en línea aparte la siguiente acotación:* Habla con Celia aparte.
251-252 JULIO. ¿Cómo necio?, ¡y aun blasfemo / de un ángel! *A H CM* : CELIA. ¿Cómo necio? JULIO. Y aun blasfemo / de un ángel» *Sanz JyT JF*
281-292 unos que mueren por dar... para empezar a querer *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
287 y muchos *A CM* : hay muchos *H* [*El verso forma parte de la tirada omitida en* Sanz, JyT *y* JF]
304 adora *A Sanz JyT JF CM* : dora *H*
312 Acot Vase *Sanz JyT JF* : *om A*
340 a *A Sanz JyT JF H* : *om CM*
360 si le importa el desagravio *Sanz JyT JF H CM* : si te importa el desengaño *A* [*Adoptamos la lección de Sanz, que sigue el resto de testimonios, porque respeta la rima de la redondilla y hace más sentido*]
375 el que no : el que *A H CM* : aquel *Sanz JyT JF* [*El verso de* A*, que reproducen tal cual* H *y* CM*, es hipométrico; aunque Sanz, JyT y JF resuelven la hipometría cambiando «el» por «aquel», hemos optado por añadir «no» a la lección de A porque así lo demanda el texto, pues lo que expresa la Duquesa es que ella, como hace el que no se quiere ahogar, que agarra lo que tiene a mano, se aferra a Julio para sobrevivir*]
408 Acot Vanse *Sanz JyT JF* : *om A*
411 a lo que yo *A H CM* : mas a lo que *Sanz JyT JF*
412 mayor *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
416 causado *A Sanz JyT JF CM* : cansado *H*
433 te he contado *Sanz JyT JF H CM* : te contado *A*
435 solo Julio *A Sanz JyT JF* : solo a Julio *H CM*
462 Acot Quede Otavio *A* : Vanse los dos *Sanz* : Vanse Ricardo y Julio *JyT JF*
478 Acot Salen Gobernador, Capitán y criados *A* : Sale Gobernador, Capitán y criados *Sanz* : Salen el Gobernador de Lorena, barba, el Capitán y criados de acompañamiento *JyT JF*
532 dama *A H CM* : madama *Sanz JyT JF* [*El verso resultante es hipermétrico*]

558 Acot Vanse, y salen Julio y Celia *Sanz* : Salen Julio y Celia *A* : Vanse. Salen Julio, y Celia con una carta *JyT JF*
560 escribes *A H CM* : escribas *Sanz JyT JF*
561 recibes *A H CM* : recibas *Sanz JyT JF*
567 o a él *Sanz JyT JF* : o al *A CM* : a él *H* [*Adoptamos la lectura de* Sanz JyT JF *por el paralelismo que se establece entre este verso y el siguiente: «No sé yo / a quién deba culpar: / o a él [...] / o a ti [...]»*]
569 callaras *Sanz JyT JF H* : callares *A CM*
587-610 y tú, señora, en su cara... de quien se debe el agravio *A CM* : y tú, señora, en su cara... de quien se sabe el agravio *H* : *om Sanz JyT JF*
608 a mí culpa *H CM* : en disculpa *A* [*forma parte del pasaje omitido por* Sanz JyT JF]
611 el *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
644 manutisas *A JF H CM* : *manutizas Sanz JyT*
661 es un gran *A Sanz JyT JF CM* : él es un *H*
664 Acot Duquesa *A Sanz* : Estela *JyT JF*
670 tanta *A H CM* : tanto *Sanz JyT JF*
684 que *A Sanz JyT JF H* : me *CM*
702 y de *A* : o de *Sanz JyT JF H* : y *CM* [*el verso de* CM *es hipométrico*]
724 Per DUQUESA *A H CM* : Lee la Duq. *Sanz* : Lee Estela *JyT JF*
731 Acot Salen el Capitán y Ricardo : *om A* : Salen *Sanz* : el Capitán, que saca a Ricardo preso *JyT JF* [A*, en realidad, ubica la acotación «Salen el Capitán y Ricardo» entre los versos 733 y 734, o sea, a destiempo, después de que la Duquesa haya visto a Ricardo / Lauro, haya ponderado su belleza y se haya dirigido a él*]
738 mande *A* : manda *Sanz JyT JF H CM*
740 aquí... confianza *Después de este primer segmento del verso en JyT JF figura en línea aparte la siguiente acotación:* Vanse Otavio, el Gobernador, y el Capitán
746 andabas *A H CM* : estabas *Sanz JyT JF*
772-775 pues es la primera... que imprime *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
793 grande *A JyT JF H CM* : gran *Sanz* [*El verso resultante es hipométrico*]
818 salva *Sanz JyT JF H* : obliga *A CM* [*Adoptamos la lectura de Sanz, ya que salvaguarda la rima*]
820 tu *A Sanz JyT JF H* : su *CM*
829 ave *Sanz JyT JF H* : aire *A CM*
847 en *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
848 casa *A H CM* : cara *Sanz JyT JF*
851-854 triste de no... a belleza tanta *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
858-860 rendido a su hermosa... soberbio de amar sus gracias *A H CM* : rendido a sus bellas gracias *Sanz JyT JF*
888 Acot Vanse *Sanz* : *om A* : Vanse Estela y Celia *JyT JF*
901 salgan a libras *A H CM* : salga muy caro *Sanz JyT JF*
902 las onzas *A H CM* : el precio *Sanz JyT JF*

ACTO II

Dramatis personane Personas del acto segundo *A CM* : *om Sanz JyT JF H* ; La Duquesa / Ricardo / Celia / Julio / Otavio / El Gobernador *A CM* : *om Sanz JyT JF H* ; ACTO SEGUNDO *A H CM* : JORNADA SEGUNDA *Sanz JyT JF*
Acotación La Duquesa y Celia *A* : Salen la Duquesa y Celia *Sanz* : Salen Estela y Celia *JyT JF*
956 hate *A Sanz JyT JF H* : te ha *CM*
962 fino la quiere servir *A H* : si no la quiere servir *Sanz JyT JF* : si no la quiere decir *CM*
964 al *A Sanz JyT JF CM* : del *H*
966 Acot Julio entre *A* : Sale Julio *Sanz JyT JF*
977 hoy *A Sanz JyT JF CM* : *om H*
983-986 que bien sabe... misma grandeza *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
988 parece de *H* : parece *A CM* : me parece *Sanz JyT JF* [*El verso de* A *y* CM *es hipométrico; seguimos, pues, la enmienda de H*]
994 su *Sanz JyT JF H* : mi *A CM*
998 es *Sanz JyT JF* : el *A H CM*
1006 pues yo tengo por muy cierto *Después de este verso Sanz JyT JF añaden la siguiente acotación*: A Celia
1007 Celia, que eres tú *A H CM* : que eres tú, Celia *Sanz JyT JF*.
1019 ahora *A Sanz JyT JF H* : y ahora *CM*
1020 Per DUQUESA *A Sanz JyT JF CM* : JULIO *H* ; ya *A H CM*: y *Sanz JyT JF* [H, *en efecto, asigna este verso a Julio dicho en aparte*]
1023 vamos *A JyT JF H CM* : vámonos *Sanz* [*El verso resultante es hipermétrico*]
1035 Acot las dos : *om Sanz JyT JF* [*seguimos a* Sanz, JyT *y* JF, que *sitúan la acotación a continuación del verso siguiente, el 1035, que todavía lo declama Celia, frente a* A, *que la ubica justo antes de este verso, y* CM]
1036 Per JULIO *A Sanz JyT JF H* : DUQUESA *CM* [CM, *en efecto, asigna este parlamento a la Duquesa en lugar de a Julio*]
1039 principios *H* : Príncipe *A CM* : *om Sanz JyT JF* [*Aceptamos la enmienda de* H *de poner «principios» en lugar de «príncipes», porque, como explica el mismo Julio, del favor, en tanto que principio, puede nacer la mudanza hacia el amor, y tiene le desdén, en tanto que principio, la «esperanza / de que se mude en amor»*]
1046 Acot Otavio y Ricardo *A* : Salen Ricardo y Otavio *Sanz JyT JF*
1047 tan bien *H CM* : también en *A Sanz JyT JF*
1067-1078 mal declarada... manera de hablar *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
1073 he *H CM* : *om A* [*el verso forma parte de la tirada de versos omitida en* Sanz, JyT y JF]
1081 que *A H CM* : pues *Sanz JyT JF*
1118 imaginar *Sanz JyT JF H CM* : imaginan *A*
1119 podía *Sanz JyT JF H* : sabía *A CM*
1127-1134 que, aunque... consejos del gusto *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
1127 adorar *H CM* : fuera *A* [*El verso forma parte de la tirada omitida en* Sanz, JyT *y* JF]
1128 ofenderla *H* : ofenderse *A CM* [*El verso forma parte de la tirada omitida en* Sanz, JyT *y* JF]
1140 Acot Vanse *A* : *om Sabz JyT Jf*

1142 Acot Salga la Duquesa *A* : Vase Otavio. Sale el Duq. *Sanz* : Vase Otavio. Sale Estela *JyT JF*
1144 y *A H CM* : *om Sanz JyT JF* ; es *A H CM* : se ha *Sanz JyT JF*
1149 ha *A JyT JF H CM* : *om Sanz*
1160 a *A CM* : al *Sanz JyT JF H*
1164 las manzanas *A Sanz JyT JF CM* : los vellones [*Lope de Vega se funda en la traducción de Jorge de Bustamante de* Las Metamorfoses*, en cuyo libro VII, en el apartado dedicado a «El dragón encantado» de la leyenda de los Argonautas, se menciona que «Jasón tomó el Vellocino de oro y las manzanas deste árbol que también lo eran», las cuales no figuran en el texto original de Ovidio ni en ninguna de las versiones grecolatinas del mito*]
1173 como Belerofonte *Sanz JyT JF H* : como a Belerofonte *A CM*
1186 con término más decente *H* : para tratarle de suerte / con término más decente *A CM* : para tratarlo de suerte *Sanz JyT JF*

[*En la parte final de la columna b del folio 30v, la duquesa Estela inicia un extenso parlamento en romance é-e (vv. 1179-1330, de nuestra edición) en que expone a Lauro, que supuestamente es el secretario del príncipe Ricardo de Polonia, aunque es él mismo, pues ha adoptado esa personalidad fingida para estar cerca de la Duquesa, la venganza que ha ideado contra el Príncipe por haberle llamado fea, para la que precisa contar con la ayuda de Lauro como mensajero entre los dos. El plan consiste en convencer a Ricardo de que vuelva a verla, segura de que logrará enamorarlo, y, una vez rendido y después de que haya entonado la palinodia respecto de su hermosura, llevarlo hasta el altar y despreciarlo públicamente delante de todos. Pues bien, el primer problema surge por el hecho de que el reclamo del folio 30v,* «con»*, no coincide con el primer verso de la columna a del folio 31r, que es* «para tratarle de suerte»*, sino con el segundo, que es* «con término más decente»*. La sucesión de estos dos versos no solo supone, pues, que el reclamo del fol. 30v no coincida con el primer verso y sí, en cambio, con el segundo de la columna a del fol. 31r, sino también la ruptura de la rima asonante en é-e del romance iniciado con la intervención de la duquesa Estela en el v. 1179, lo que obligaría a tener que incluir en verso extra entre los dos primeros del fol. 31r:*

> Pues en esa confianza,
> caballero ilustre, advierte
> que, aquel día que me vio
> el Príncipe, tu pariente,
> o tu dueño, si lo ha sido,
> esto como tú quisieres,
> dijo... (No sé cómo diga
> **para tratarle de suerte**
> **[.....]**
> **con término más decente**
> o con disculpa más justa,
> la causa que me entristece)
> que yo era en extremo fea (el énfasis es nuestro).

Por otro lado, la columna a del fol. 31r tiene cuarenta y una líneas de texto en lugar de cuarenta, que es la cantidad habitual en todas las columnas (de versos de arte menor) y planas de folio (de verso de arte mayor) que son de texto continuo o ininterrumpido; lo

que provoca que el último verso de la columna, «que yo le vía, le vi»*, quede inserto, en el margen inferior, fuera de la caja, en paralelo con el reclamo del folio.*

La presencia del verso «para tratarle de suerte» al inicio de la columna a del folio 31r afecta, además, a la comprensión del pasaje, pues se incluye en un aparte de la Duquesa en que ella reflexiona para sí misma cómo decir de la manera más adecuada y conveniente que el príncipe Ricardo la ha llamado fea: «(No sé cómo diga / para tratarle de suerte / [.....] / con término más decente / o con disculpa más justa, /la causa que me entristece)»*. Todo apunta, pues, a que el verso* «para tratarle de suerte» *fue un añadido que se introdujo después de que hubiera sido compuesto y tirado el cuaderno al que pertenece el folio 31r, que es el D (folios 25-32 de A). De hecho, si suprimiéramos este verso no solo coincidiría el reclamo del folio 30r con el primero de la columna a del 31r y el número de versos de la columna sería el correcto incluyendo el último que está fuera de la caja, sino que se solucionaría la anomalía de la rima del romance, al mismo tiempo que se esclarecería el significado:* «(No sé cómo diga, / con término más decente / o con disculpa más justa, /la causa que me entristece)»*, que es —como decíamos— que el príncipe la llamó fea.*

Sucede, por último, que entre el último verso de la columna b del folio 31r, «me tengo de retirar»*, y el primero de la columna a del folio 31v,* «con tiros, con disfavores»*, se rompe igualmente la rima en é-e del romance, por lo que se supone que falta un verso entre ellos, y resulta difícil de comprender el significado del pasaje en el cual la duquesa Estela le está revelando a su interlocutor que, cuando haya enamorado al príncipe Ricardo, lo dejará, a modo de resarcimiento, tan burlado como plantado en el altar:*

> Y que, cuando llegue a verse
> en estado que yo pueda
> a la venganza atreverme,
> **me tengo de retirar**
> **[.....]**
> **con tiros, con disfavores,**
> con celos y con desdenes,
> que le ponga en ocasión
> que le parezca la muerte
> más alegre que la vida (el énfasis es nuestro).

Pensamos, por ello, que originariamente el verso «para tratarle de suerte» había de figurar no al inicio de la columna a del folio 31r, sino al final de la columna b del folio 31r o justo al inicio de la columna a del folio 31v, por cuanto, de ser así, solucionaría tanto el problema de la rima como el del significado del pasaje, al tiempo que explicaría el motivo por el cual la columna a del fol. 31r tiene cuarenta y una líneas de texto en lugar de cuarenta:

> Y que, cuando llegue a verse
> en estado que yo pueda
> a la venganza atreverme,
> me tengo de retirar,
> para tratarle de suerte
> –con tiros [‘chasco o burla’], con disfavores,
> con celos y con desdenes–,
> que le ponga en ocasión

que le parezca la muerte
más alegre que la vida.

Suponemos, pues, que, en la composición del cuaderno D, el cajista o componedor hubo de olvidarse, en el contado del original, de transcribir en letras de molde el verso «para tratarle de suerte» *al final del folio 31r (el 7r –o 13– del cuaderno, que pertenece a la cara externa del pliego externo D) o al inicio del folio 31v (el 7v –o 14– del cuaderno, que corresponde a la cara interna del pliego externo D²), acaso porque estuviera marcado de una forma complicada en el original que se preparó para la imprenta, y que fue en el proceso de corrección de la prueba del cuaderno D con el original o de los primeros pliegos de la comedia cuando el corrector hubo de percatarse de que faltaba el verso de marras, con tan mala fortuna que la enmienda se introdujo no en el lugar que le correspondía, el final de la columna b del f. 31r o el inicio de la columna a del f. 31v, sino al principio de la columna a del f. 31r; la confusión pudo deberse al hecho de que tanto el reclamo del folio 30v como el del 31r es* «con»*, pues, antes de insertarlo, el primer verso del folio 31r era* «con término más decente» *y el del folio 31v,* «con tiros, con disfavores»*.*

Por todo ello, hemos optado por suprimir «para tratarle de suerte» *después del v. 1185 y reubicarlo entre los versos 1265,* «me tengo de retirar»*, y 1267,* «con tiros, con disfavores»*, que es donde pensamos que hubo de figurar en origen. Las ediciones sueltas de los siglos XVII y XIX* (Sanz, JyT *y* JF) *eliminan, para solucionar el entuerto, el verso «con término más decente» del folio 31r y* «con tiros, con disfavores» *del folio 31v de A, dejando los dos pasos incomprensibles desde el punto de vista del significado;* H*, por el suyo, suprime* «para tratarle de suerte» *del folio 31r de A y elimina después* «con tiros, con disfavores» *del folio 31v de A, lo que aclara el primer paso, pero no el segundo;* CM*, por último, respeta escrupulosamente la lección de A, sin indicar siquiera los errores en la rima del romance.*]

1197-1204 y contó de... y mayor lee *A H CM*: *om Sanz JyT JF*

1202 yerro ardiente *A CM*: férreo diente *H* [CM *moderniza «yerro» por «hierro». El verso forma parte de la tirada omitida en* Sanz, JyT *y* JF]

1244 padecidos *A Sanz JyT JF CM*: padecidos *H*

1248 lleves : lleven *A Sanz JyT JF H CM* [*Aunque tanto en los testimonios conservados como en las ediciones de* H *y* CM *figura «lleven», hemos optado por la lectura «lleves» porque es Lauro, el interlocutor de la Duquesa, quien tiene que portar el retrato de ella a Ricardo junto con la carta.*]

1251 este *A Sanz JyT JF CM*: él *H*

1256 los *A H CM*: les *Sanz JyT JF*

1266-1267 para tratarle de suerte, / con tiros, con disfavores : con tiros, con disfavores *A CM*: *om Sanz JyT JF H* [*Véase el comentario al verso 1186.*]

1287 quien castiga *A Sanz JyT JF CM*: quienes venga *H*

1297-1320 una mujer no ha de ser... castigo previene *A H CM*: *om Sanz JyT JF*

1299 algunas *H CM*: algunos *A* [*El verso forma parte de la tirada que omiten* Sazn, JyT *y* JF]

1335 el *A Sanz JyT JF CM*: al *H*

1336 al que se quiere *A Sanz JyT JF CM*: y dél se quieren *H*

1349 puédeos *A H CM*: os puede *Sanz JyT JF*

1357 secreto *A Sanz JyT JF H*: respeto *CM*
1418 diré *Sanz JyT JF H*: dice *A CM*
1442 lo *A Sanz JyT JF CM*: me *H*
1462 Acot Celia entre *A*: Sale Celia *Sanz JyT JF*
1485 aventures *H*: aventure *A Sanz JyT JF CM*
1493 que soy *A CM*: sea *Sanz JyT JF*: que sea *H* [*El verso de* H *es hipermétrico*]
1496 ansí *A Sanz JyT JF CM*: a mí *H*
1518 Vase *Sanz JyT JF*: *om A*
1510 libertad *A H CM*: voluntad *Sanz JyT JF*
1520 posta *A Sanz JyT JF CM*: puerta *H*
1529 esta carta me darás *Después de este verso JyT JF añaden la siguiente acotación*: Dale una carta
1530 diciendo *A CM*: le escribo *Sanz JyT JF*: respondo *H*
1545-1570 donde encierra... sin provecho *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
1550 pasamanos *H CM*: pasamonos *A* [*Este verso forma parta de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
1552 Sesto *H*: Hesto *A CM* [*El verso de* A *y* CM *es hipométrico, salvo que se haga una diáfora. Por otro lado, precisa señalar que este verso forma parta de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
1553 romper *A CM*: que abran *H* [*Parece innecesaria la enmienda de* H *si se tiene en cuenta que «romper» también significa «abrir espacio suficiente para pasar», según la novena acepción que recoge el* Diccionario de Autoridades*. El verso, por otro lado, forma parta de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
1554 vuelve *A*: bastan *H*: vuelven *CM* [*Entendemos que el sujeto de «vuelve» es Leandro, quien, para romper ('penetrar') en las torres solo tiene que pagar, volver ('convertir') a las Heros dineros. El verso, por otro lado, forma parta de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
1575 Acot Sale Celia *Sanz JyT JF*: *om A*
1590 que te habia *A H CM*: que había *Sanz JyT JF*
1600 bajo, preso *A H CM*: bajo y preso *Sanz JyT JF*
1619-1626 mas no quiso el rigor... los suspiros *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
1625 zafiros *H CM*: safiros *A* [*El verso forma parta de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
1627 me dijo *A H CM*: díjome *Sanz JyT JF*
1634 fundaba *Sanz JyT JF*: fúndase *A H CM*
1635-1642 que te dijese, Celia... descansar conmigo *A H CM*: *om Sazn JyT JF*
1637 favorecieses *CM*: favorecías *A H* [*Adoptamos la enmienda de* CM *para respetar la rima de la octava*]
1641 el *A CM*: al *H* [*El verso forma parte de la tirada que omite* Sanz, JyT *y* JF]
1649 a Otavio *H*: que a Otavio *A Sanz JyT JF CM*
1659-1666 a qué padre... su propio amigo *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
1654 tu *H CM*: su *A Sanz JyT JF*
1667 él *CM*: ti *A Sanz JyT JF H*
1668 él *A H CM*: *om Sanz JyT JF*

1674 engañé discretamente *Sanz JyT JF* : engaño famosamente *A* : engaño famosamente *H CM*
1674 Acot Vase. Sale la Duquesa y el Gobernador *Sanz* : Salgan el Gobernador, y la Duquesa y Celia *A* : Vase. Salen Estela y el Gobernador [*Seguimos la lección de* Sanz *porque Celia, en realidad, no ha abandonado el escenario*]
1686 de haberle preso después *Después de este verso JyT JF añaden la siguiente acotación*: Dale una carta a Estela y esta a Celia
1690 Per CELIA *A H CM* : Lee Celia *Sanz JyT JF*
1701 fuistes *A H* : fuisteis *Sanz JyT JF CM*
1710 Acot Vase *Sanz* : *om A* : Vase el Gobernador *JyT JF*
1734 al *A H CM* : a la *Sanz JyT JF*
1740 le *A H CM* : lo *Sanz JyT JF*
1744 ha *A Sanz JyT JF H* : la *CM*
1749 quejosa *A H CM* : sentida *Sanz JyT JF*
1749 Acot Sale de camino Julio *A* : *om Sanz* : Sale Julio con una carta *JyT JF*
1755 de *A H CM* : soy *Sanz JyT JF*
1764 excusando *A H CM* : escuchando *Sanz JyT JF*
1769 les *A H CM* : le *Sanz JyT JF*
1789 con mi favor, con belleza *A CM* : con belleza y mi favor *Sanz JyT JF* : con mi favor convalece *H*
1790 se *Sanz JyT JF CM* : le *A H*
1814 si *Sanz JyT JF H CM* : se *A*
1823 Acot Vase *A Sanz* : Vase Celia *JyT JF* (*En* A *la acotación figura tras el verso 1822 produciéndose un desfase entre lo que indica y la intervención posterior de Celia, por lo que la hemos postergado por razones de coherencia, que es lo que, por otro lado, hacen Sanz JyT JF*]
1833 con *A H CM* : a *Sanz JyT JF* ; a un tiempo mismo *A H CM* : como Ricardo *Sanz JyT JF*
1834 Lauro *A H CM* : Otavio *Sanz JyT JF*

ACTO III

Dramatis personane Personas del acto tercero *A CM* : *om Sanz JyT JF H* ; Otavio / Ricardo / Julio / La Duquesa / Celia / El Gobernador / El Capitán / El Conde *A CM* : *om Sanz JyT JF H* ; ACTO TERCERO *A H CM* : JORNADA TERCERA *Sanz JyT JF*
1846 el Conde *Sanz JyT JF* : Otavio *A H CM* [*Adoptamos la lectura de Sanz, que siguen JyT y JF, por cuanto el que arriba es, en efecto, el Conde, y no Otavio, que lleva todo el tiempo en Lorena y es quien está conversando con Ricardo, por lo que no tendría ningún sentido dirigirse a él en tercera persona y como si estuviera ausente*]
1855-1866 porque llegando a pensar... a verla venía *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
1889 el *Sanz JyT JF* : la *A H CM* [*Adoptamos la lectura de Sanz, que siguen JyT y JF, porque redondea la medida del verso sin necesidad de tener que hacer una diáfora*]
1903-1910 no le agradaba marido... dichoso fui *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
1913 podré temer *H* : podrá tener *A Sanz JyT JF CM*

1924 Julio sale *Después de este primer fragmento del verso JyT JF añaden la siguiente acotación*: Sale Julio
1925 RICARDO. ¿Viste a la Duquesa? JULIO. Vi *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
1931-1954 aunque este conceto sea... ojos serenos *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
1954 brilló los *A CM*: miró con *H* [*El verso forma parte de la tirada que se omite en* Sanz*,* JyT *y* JF]
1975-1986 Celos –dije yo–... trocar el día *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
1985 hame *A CM*: me ha *H* [*El verso forma parte de la tirada que se omite en* Sanz*,* JyT *y* JF]
2003 Acot En dos balcones altos y apartados, están la Duquesa y Celia, teniendo las cortinas de ellos con las manos *A*: En lo alto las dos *Sanz*: Salen Estela y Celia, cada una a su reja *JyT JF*
2011-2012 Y entre tanto... ellos se desvelan *Sanz JyT JF H*: *om A CM* [*Incluimos estos dos versos que figuran en* Sanz *pero no en* A *puestos en boca de Julio en* aparte*, porque Julio, en efecto, se echa a dormir y es despertado por Ricardo cuando él y Otavio terminan de hablar con la Duquesa y Celia, como se comprueba en los versos 2161-2168*]
2015-2016 Finjo la voz para que / tenga el engaño más fuerza *JF H*: Finja la voz para que / tenga el engaño más fuerza *Sanz JyT JF*: *om A CM* [*Incluimos estos dos versos que figuran en* Sanz *pero no en* A *puestos en boca de Ricardo en* aparte*, al tiempo que seguimos la enmienda efectuada por* JF*, que también adopta* H*, ya que «finja», tal y como figura en* Sanz *y en* JyT*, o es una errata, que se demostraría con la abreviación de aparte («ap.») que figura tras el primer verso tanto en* Sanz*,* JyT *como en* JF*, o, antes que un parlamento de Ricardo, tendría que ser una acotación*]
2017 yo soy *A Sanz JyT JF H*: soy yo *CM*
2019-2020 ¡Cielos, el eco de Ricardo / a la voz de Lauro suena! *Sanz JyT JF H*: *om A CM* [*Incluimos estos dos versos que figuran en* Sanz *pero no en* A *puestos en boca de la Duquesa en* aparte]
2032 del *A H CM*: de la *Sanz JyT JF*
2072 Celia *A H CM*: ella *Sanz JyT JF*
2073 te *H CM*: le *A Sanz JyT JF*
2082 volver atrás, aunque quiera *Después de este verso Sanz JyT JF añaden la siguiente acotación*: Vuelven cada uno a su reja
2084-2089 OTAVIO. Ya vuelvo, divina Celia / a abrasarme en vuestras luces. / CELIA. Decidme por vida vuestra / lo que el Príncipe os quería. /OTAVIO. Caprichos de la Duques; / son de su ingrata altivez *Sanz JyT JF*: *om A H CM* [*Incluimos esta conversación de Celia y Otavio que figura en* Sanz*,* JyT *y* JF*, pero no en* A*, porque es fundamental para entender la reacción posterior de Celia cuando la Duquesa le diga que ella habló con Ricardo y con Lauro (vv. 2194-2263), pues Celia, como se demuestra por estos versos, ignora que Ricardo ha hablado con la Duquesa en el papel de Lauro por el hecho de que Otavio no ha mudado su papel de Lauro a Ricardo, pues quiere continuar aprovechándose del papel del secretario para seguir seduciendo a su amada, y también para la tristeza que lo embargará después cuando se retiren de las rejas (vv. 2178-2179)*]
2098-2101 ¡Hay tan notable extrañeza! / Que a Ricardo y Lauro un mismo / acento naturaleza / les concediese es prodigio *Sanz JyT JF H*: *om A CM* [*Incluimos estos cuatro*

versos que figuran en Sanz *pero no en* A *puestos en boca de la Duquesa en* aparte*, pues hacen juego simétrico con los versos 2022-2023 y potencian el enredo del desdoblamiento de Ricardo / Lauro*]
2123 ellas *Sanz JyT JF*: tierra *A H CM*
2124 aguardaba *A Sanz JyT JF CM*: aguardara *H*
2137-2146 secretaria de la cifra... dulces penas *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
2154 Vamos de aquí *Después de este verso Sanz JyT JF añaden la siguiente acotación*: Vase
2155 Adiós, Lauro *Después de este primer segmento del verso Sanz JyT JF añaden la siguiente acotación*: Vase
2158 ¡Julio! ¡Hola! *A H CM*: Ha Julio *Sanz JyT*: Ah Julio *JF*
2163-2169 si no eres tú... no te ha conocido *A H CM*: ¿qué te ha sucedido, en fin? *Sanz JyT JF*
2184 Adiós, rejas *Después de este primer segmento del verso Sanz JyT JF añaden la siguiente acotación*: Vanse los dos
2190 Acot Vase, y salen la Duquesa y Celia *Sanz*: La Duquesa y Celia *A*: Vase. Salen Estela y Celia *JyT JF*
2200 Per DUQUESA *Sanz JyT JF H CM*: OTAVIO *A*
2227 espanto *A H CM*: *espanta Sanz JyT JF*
2239 desengañada *Sanz JyT JF H CM*: desengañado *A*
2263 celos quieren *H CM*: yelos quieren *A*: y él os quiera *Sanz JyT JF*
2265-2274 amar por la razón... no han de ser estrellas *A H CM*: *om Sanz JyT JF* [*Precisa señalar que las tres sueltas no solo omiten el segundo cuarteto y los dos tercetos del soneto, sino que transforman el primer cuarteto en siete versos, tres pentasílabos y tres heptasílabos, conjugados alternativamente, y un endecasílabo final*]
2274 Acot Sale Julio *Sazn JyT JF*: *om A*
2277 el *A H CM*: en *Sanz JyT JF*
2280 tus *Sanz JyT JF H*: sus *A CM*
2288 le *A Sanz JyT JF CM*: las *H*
2296 tu *A Sanz JyT JF H*: su *CM*
2301 eso *A Sanz JyT JF H*: esto *CM*
2314 Acot Sale Ricardo *Sanz JyT JF*: *om A*
2347 llegando *Sanz JyT JF*: llegada *A H CM*
2348 indiscreciones : discreciones *A Sanz JyT JF H CM*
2371-2378 cuando tormenta mi bajel corría... quien le sabe *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
2387-2426 cómo puedes, señora de mis ojos... un amante poderoso *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
2391 aguardar *A H*: aguantar *CM* [*El verso figura en la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
2429 que un *A Sanz JyT JF CM*: que a un *H*
2445-2464 sin esto, más confianza... te olvide ausente *A H CM*: *om Sanz JyT JF*
2484 cansemos *A Sanz JyT JF H*: casemos *CM*
2494 mira qué *A H CM*: diré gran *Sanz JyT JF*
2500 parecistes *A H*: parecisteis *Sanz JyT JF CM*
2508 condición del *A H CM*: condicional *Sanz JyT JF*

2512-2514 llegue yo, entonces... nos casaremos *A H CM* : puesto que eres tan bueno / como él, premie tu cariño / y en él castigue un desprecio *Sanz JyT JF*
2516 conozco *Sanz JyT JF H CM* : conoces *A*
2555 tu *Sanz JyT JF H* : su *A CM*
2558 del *A H CM* : el *Sanz JyT JF*
2559 hacer *A Sanz JyT JF CM* : dar *H*
2568 Acot Salen el Gobernador, el capitán, la Duquesa y Celia *A* : Vanse. Salen la Duquesa, Celia, Gobernador y Capitán *Sanz* : Vanse. Salen Estela, Celia, el Gobernador y el Capitán *JyT JF*
2573 concertadas *Sanz JyT JF H CM* : concertados *A*
2574 empleadas *Sanz JyT JF H CM* : empleados *A*
2588 pedía *Sanz JyT JF H* : podía *A CM*
2589 ti *A H CM* : sí *Sanz JyT JF*
2604 tu *A Sanz JyT JF H* : su *CM*
2614 segura *Sanz JyT JF H CM* : seguro *A*
2616 Acot Vanse *A Sanz* : Vanse los dos *JyT JF*
2620 amiga *A CM* : mía *Sanz JyT JF H*
2633 tu *A Sanz JyT JF CM* : su *H*
2636 no *A Sanz JyT JF CM* : sin *H*
2646 dejará *H* : dejarán *A Sanz JyT JF CM*
2658 arrepentida *Sanz JyT JF H CM* : arrepentido *A*
2661 Acot Acompañamiento, Gobernador, Capitán, Otavio y Ricardo, galán de camino y plumas, y el Conde *A* : Salen Ricardo, Otavio, Gobernador, Capitán y el Conde *Sanz* : Salen Ricardo, Otavio, el Gobernador, el Capitán y el Conde *JyT JF*
2687 a *A Sanz JyT JF H* : *om CM*
2706 puso *Sanz JyT JF H CM* : pueso *A*
2707 te *Sanz JyT JF H CM* : e *A*
2719 desechas *Sanz JyT JF H* : deseas *A CM*
2722-2739 con título de tu esposo... gloria y pena *A H CM* : *om Sanz JyT JF*
2735 mis dichas *A CM* : mi osadía *H* [*El verso forma parte de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
2736 para merecer *A CM* : pague muriendo a *H* [*El verso forma parte de la tirada que omiten* Sanz, JyT *y* JF]
2764 estuve *A H CM* : he estado *Sanz JyT JF*
2766-2767 OTAVIO. Y yo, dichoso mil veces, / pues consigo tal belleza *Sanz JyT JF* : *om A H CM*
2780-2781 Per RICARDO *A H CM* : TODOS *Sanz JyT JF*

Apéndice

VARIAS FORTUNAS DE LA DUQUESA DE MILÁN, LEONOR ESFORCIA, DE JUAN DE PIÑA[325]

La duquesa de Milán, Leonor Esforcia, que por imitar a la diosa Diana la llamaban de su nombre, segunda poseedora fue del estado milanés. Serenaba el día más escuro cuando, a fortunas dichosas de los montes y selvas, las enervadas saetas de la cazadora —al parecer divina— pasaban a velocísimo curso —como el rayo— pieles y brutas entrañas de la fiera más esperante de atrevido horror, a quien envidiaban las no heridas de las heroicas, si manos de nieve, muerte deseada a felice, como si tuvieran por alma de razón el instinto. Leonor, luna sin menguantes, a quien era debido templo y altar —por luna sin eclipse—, temió del Sol, con sus inmensos beneficios, defraudadas adoraciones. Afectó, aconsejada y advertida de los cristales risueños, ya no murmuradores, observados en las más esclarecidas fuentes, pareciendo civil atributo lograrle Narcisa.

Presumió ostentar peregrina, desdeñosa, desigual condición a ser inexorable, cruel, no sujeta a leyes en el imperio esférico de la voluntad; a desdecir, a degenerar, de su amado ser de las piedades, que, aun oyendo suspiros, tercero el viento, no imitase a Venus, sino a la diosa Diana. Quería a su imitación convertir el de la menor osadía en el que defraudaron fidelidad amigos alimentados, viéndole Acteón, dichoso bruto, muriendo a vista de la mayor belleza.

---

[325] La novela *Varias fortunas de la duquesa de Milán, Leonor Esforcia* vio la luz en el seno del volumen *Varias fortunas*, de Juan de Piña, estampado en Madrid, por Juan González, en 1627, en tercer lugar, ocupando los folios 54-73; en el mismo volumen figuran *Varias fortunas de don Antonio Mendoza*, *Fortunas del segundo Orlando*, *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo, rey de Inglaterra* y *Comedia de las fortunas del príncipe de Polonia*. El volumen, que no había vuelto a pasar por los tórculos desde la edición príncipe, ha sido recientemente exhumado por la edición crítica de María Josefa Moreno Prieto, publicada en Madrid, en la colección Prosa Barroca de la Editorial Sial, que dirige Rafael Bonilla Cerezo, en 2021. El texto de la novela que transcribimos a continuación reproduce, sin la anotación, el de la edición crítica de María Josefa Moreno Prieto, que ocupa las páginas 181-210. Agradecemos encarecidamente a María Josefa Moreno Prieto y Rafael Bonilla Cerezo que nos hayan permitido su reproducción en este apéndice. Los personajes que participan en la novela se reducen a cuatro principales y varios comparsas: la duquesa Leonor Esforcia de Milán (la duquesa Estela, en *La hermosa fea*), que es la protagonista principal; el príncipe Ricardo de Polonia (Ricardo / Lauro, en *La hermosa fea*), que es el protagonista principal y adopta la identidad fingida de su secretario Ricardo; la condesa Porcia de Milán (Celia, en *La hermosa fea*), que es la prima y confidente de Leonor; el caballero milanés Guillermo (Otavio, en *La hermosa fea*), que es amigo y confidente de Ricardo; Julio Ascanio, que, como representante del gobierno del ducado de Milán, se corresponde con el Gobernador de *La hermosa fea*, aunque no tiene ninguna actuación en la trama de la novela; un capitán de campaña, representante del ejército del ducado, que se corresponde con el Capitán de campaña de *La hermosa fea*; el rey don Jaime de Nápoles, pretendiente de la Duquesa en los compases finales de la novela; y varios criados y súbditos, que carecen de relevancia diegética. De modo que Julio, el gentilhombre de Ricardo en *La hermosa fea*, es creación original de Lope y tiene que ver con la reconfiguración de la novela a la idiosincrasia de la *Comedia nueva*, así como el Conde, que viaja en el séquito del príncipe, y Belisa, la criada de la duquesa Estela, que solo tiene una intervención en el primer acto. La acción de la novela transcurre en Milán, principalmente en el palacio ducal, donde cobra especial relieve el aposento de la Duquesa, en algunos espacios exteriores sin concretar y en el presidio, y en un tiempo histórico sin precisar, aunque en buena lógica tendría que coincidir con el del dominio de la familia Sforza en la capital lombarda, que se desarrolló en dos periodos, entre 1450 y 1499 y entre 1521 y 1535, aun cuando la duquesa Leonor Esforcia es un personaje de invención. Lope de Vega, pues, varió la ubicación de la novela del ducado de Milán al de Lorena, quizás para alejarla aún más de un espacio conocido por los espectadores, conforme a los parámetros genéricos de la materia palatina. Los motivos sobre los que pivota la trama de la novela son los de la dama esquiva, el «desdén, con el desdén», el noble que rebaja su condición social por amor, el secretario de sí mismo y la dama noble enamorada de un servidor.

Afectó ser honor único, de las mujeres no vencida, inclinada de segundas causas, si divino albedrío, no de las traiciones y lágrimas hechiceras. Para esto propuso —comunicando albedrío y voluntad, que, si de un dueño, pareciendo mortales enemigos, se quitan el ser, sin que la razón, tercero discreto y sabio, se lo haya parecido— aprender ciencias a no mendigar astros, esferas y cielos del ángel, inteligencia que, en el de su primero móvil, divina y fácilmente mueve los que tienen por fin el Empíreo, donde los premios gloriosos ignoran los lamentos y quejas. Aprendiolas a fatigada imaginación y pensamiento sutil en el movimiento de la Luna, para lo que podía imitar Leonor secretas maravillas del Sol de las errantes y fijas estrellas del mar de sus almas, y de las que hermosean la tierra fértil y vagan el aire raro; de los climas, regiones y horizontes de las zonas resplandecientes, y de la abrasada, que juzgaron de culebras y dragones por no atentas las ignorancias, que lo entendido vio India riquísima de templanzas y eternas primaveras. Quiso suplir con experiencia lo inevitable del amor, del interés y de la fortuna, esmalte de la ciencia.

—Culpa fuera –decía la duquesa– desmentir, retroceder, no acertar; infamia no proseguir.

Eligió para el gobierno de su ciudad de Milán a Julio, perusino de toda satisfacción. En las audiencias que daba le ponía sobre el hombro la blanca mano. Temeroso de fulminado, tan a la mano del Sol, abrasado de sus rayos, persuadido esclavo, Julio refería a la duquesa nombres, calidades, virtudes —o no— de los pretensores, enterado de lo que habían servido a su alteza en la paz o en la guerra; en qué tenían puesta la mira o en qué la debía poner el premio, y no salían de la sala sin bien, o mal despachados: tenía por empresa resoluciones y era de tan grande beneficio al de mala fortuna la brevedad a excusar daños y no perder tiempo como a los de felice estrella su buena dicha, que no había puentes de portazgos en Milán.

Salió un día la duquesa –imposible no ser día saliendo su belleza, el sol de su hermosura–, que adoraban cuantos la vieron en la más rica, extraordinaria carroza que imaginó el arte y alcanzó pensamiento: las ruedas y rayos, y lo demás, de bien bruñida plata; los clavos, a infinitos, estrellas o arenas de oro. En la popa, de oro un sol, retrato de Leonor, de quien tomaron hacerlas a su imitación Castilla y Portugal. Iba la duquesa vestida con la más nueva tela de lama que enriquecieron artífices de su ciudad, adornada con no mentidas perlas de la Aurora, que Aurora y perlas no podían mentir en su alteza. Preso en cadena leve, si artificiosa, abanico, oposición de julio, desplegaba al aire; tigre feroz en prisión dichosa, de quien imitaba Leonor el alma por tan parecida. Por tan invencible tuvo la suya contra sutiles, engañosas porfías de amor.

De su carroza o carro de Sol iba la duquesa en la majestad, a quien la daba en la silla riquísima de su popa. Nunca hasta allí, aun a desvelos, imaginada parecía de su Cielo, y en ella más alma que cuerpo, con ser tan hermoso. La otra frontera traidora, vueltas las espaldas a Leonor, si no ofendida. Los cuatro frisones, nevados cisnes; las riendas antiguas, besando la tierra, quejosas de no más profunda a largueza del pomposo fin: tal era la espesura de su nieve, presas entre colonias de oro y nácar, bordadas con sutileza. Iban tan despacio, perezosos y soberbios, también nieve la espuma de ofendida, si argentada plata, que la paciencia y la pereza dudaron su nombre y ser los descubiertos cocheros, en su traje de seda y oro, en vaqueros. Los frisones —al parecer de un parto— despreciaban el Pegaso; los hijos del Céfiro, los no pisadores de la tierra, los aconsejados de la espuela —por el aire,

más de soberbia ligereza presumiendo alas que del acicate ofensor y sangriento—, despreciando la vuelta más leve en la mano de la rienda, a sutil movimiento del cuerpo, en la menor apretura, en la batida ijada, que, a pasos perezosos y grave suceder —si no a pasar del pie a la mano—, injuriaban sus desvanecidas valentías y ligerezas de livianas.

Estudiaba a valientes desvelos cómo aborrecer los hombres, causa de aborrecerlos a todos; que tenía el rey de Polonia al príncipe Ricardo, único sucesor, en su reino, por cuya hermosura y cabellos alemanes murieran las que no por Absalón, tan satisfecho de su belleza entre los artificiosos rizos de oro que despreciaba cuanta belleza tuvo Polonia. Noticia le dieron de la que admiraba el mundo en la duquesa, infelice a su ver; y a soberbias del Narciso ingrato, Ricardo de secreto fue a Milán. Viola, bien disfrazado y, viendo tan rara hermosura, dio a entender que no se lo parecía; tan enamorado estaba de sí mismo. Tal veneno esparce en la vista el basilisco de la voluntad, engaño del amor propio, pensión de la ignorancia solo atenta, impertinente a escuchar lisonjas de la hermosura, si no del entendimiento[326].

Quedose en Milán con Guillermo su confidente. Llegó a noticia de la duquesa el desprecio, no pisado áspid, tigre siguiendo al cazador furtivo con sus hijuelos; no serpiente ponzoñosa, herida; no dragón muerto del que a sangre fresca perdió también la vida. No penetraron, como a Leonor, iguales deseos de venganza en Ricardo, despreciador de lo que adoraban muchos reyes y príncipes. Retiró a su cuarto desdichas comunicadas solo a sus paredes, creyendo que oyen. No permitieron soberbia, enojo y honor dar noticia a menos muda seguridad; fingió indisposición intratable. Soledad era su alimento y dulce compañía; de que los filósofos dieron luz a solo pensar el solo en lo que ama ausente: que a penosas porfías correr la vida por la posta, el mayor bien del triste a desesperaciones de lo amado.

Comenzaron delirios haciendo diversos discursos y, entre otros, de la filosofía que había estudiado este contra los ateístas. El cielo, sin desportillado, ni caído de su esmalte ni engaste, un diamante de sus luces en tantos siglos: la celestial máquina con su armonía, el sol, luna, estrellas, elementos y demás cosas criadas, que no lo habían de ser por el soberano artífice, a solo manifestación de su inmenso poder y raras maravillas, para que el hombre naciese como los más civiles brutos, a solo nacer y morir: diferentes almas los diferenciaban, a desengaños y a esplendores hasta las eternas claridades. Consideraba Leonor las excelencias de la parte principal de su cuerpo, en que estaban las potencias, los sentidos, la memoria, los pensamientos, que siendo tan inmensos y diferentes, sin estorbarse, imitaban en amagos las almas del Empíreo, que miraban a demostraciones de su eternidad, juzgando en la infame ofensa que le hizo Ricardo que la gloria no se adquiría a secta vil de infieles, a nacer y morir como animales, que imitaba, sin entender a tantas

[326] Los antecedentes de la duquesa Leonor de Milán, que sufre una profunda aversión por los hombres, y del príncipe Ricardo de Polonia, caracterizado como narcisista, no han lugar en *La hermosa fea*, que empieza *in medias res*, inmediatamente después de que el príncipe Ricardo haya podido ver a escondidas a la duquesa Estela de Lorena, certificando su extraordinaria belleza y enamorándose de ella. Aunque Estela, por lo que se desprende a lo largo de la comedia, ha desdeñado cuantas peticiones de mano ha recibido, es más una mujer libre e independiente, a la manera de la condesa Diana de Belflor, de *El perro del hortelano*, que una vilipendiadora y enemiga de ellos, como Leonor, o como son Laura, en *La vengadora de las mujeres*, y doña Juana de la Cerda, en *Los milagros del desprecio*, que podían haberle servido a Piña de referentes. El Ricardo de *La hermosa fea*, por su parte, difiere de su homónimo en su egotismo y en su propósito añadido de conquistar a la duquesa Estela para castigar su presunción.

luces y maravillas, émulo del Ángel soberbio, digno de su pena, pues despreciaba lo que debiera adorar.

La condesa Porcia, prima de la duquesa, tenía la maestra de las puertas de su cuarto y de su alma, a quien dio siempre parte, si no de su agravio, de su estado y vida y de cuanto imaginaba. Era su secretaria diestra en lo correspondiente y de mucha belleza. Entró a ver a su prima. Hallola llorosa; inquirió la causa de que a ruegos, a besar su mano, ya graciosa, ya enojada, le contó el suceso y cómo Ricardo la había llamado «Fea»[327]. Divirtiola Porcia a desprecios de ignorancia: abrió las ventanas a la luz del día y prometiole digna satisfacción al delito. Fiereza tenía el alma de Leonor, o del tigre, a crueles venganzas del corazón sangriento. Juró por la Estigia laguna, imitando a los dioses, por lo que del nombre y belleza la persuadió el cristalino a vanidad soberbia, mirada cielo; que el discurso de su vida, que sus acciones y movimientos habían de influir asombros y horrores en cuantos a la luz del mundo imitaban el de Ricardo, logrando por asunto en sus pendones y banderas su retrato con sangriento, desnudo estoque, el pie sobre un hombre de hermosísima cara, y lo demás parecido al que tiene debajo del suyo en el invencible Marte de las Angélicas legiones, que no venía a ser el hieroglífico muy desigual; y al instante hizo poner por empresa, en el escudo de sus armas, a cuarteles, estas letras de oro: *Más vale vergüenza en cara / que mancilla en corazón*[328].

Y como eran sus ofendidos pensamientos belicosos, imaginó el peregrino desagravio que el duelo nunca pudo prevenir. Supo del confidente de Ricardo que el disfraz, a no ser conocido, fue un vestido bien rico de tabí leonado, a congojas corrida la tela de tanto pasamano de oro, a que nadie juzgase el color de la cierta condesa que fingió adoraba, y que, viéndola el día que salió en su carroza, a vista de quien le pudiera desmentir, preguntó si era su nombre Fea, pareciéndole a propósito el nombre. Y como esta injuria, y la de muchos lustros, en las damas tiene mintiendo pena de la vida, mandó hacer otro vestido de la misma forma que el de Ricardo para la condesa Porcia. Vistiose, sin mucha defensa, a dar gusto a Leonor; al punto la aborreció hombre, sabiendo que no lo era. Tal fue la ira de su indignación en memoria de aquel día —como dice el famoso Camoens— «de sola ignorancia o malicia». La condesa temía precipitaciones de su prima a solas, y viendo que la belleza no podía desdecir mucho de la que fama voladora había esparcido a entretener a Leonor, le dijo si le agradaba el galán retrato que al unicornio feroz amansaba una doncella, y se dejaba prender, imposible a los cazadores más alentados y a las redes con mayor artificio:

---

[327] En *La hermosa fea*, no es la fama la que comunica a la duquesa Estela el desprecio a su belleza del príncipe Ricardo, sino que es Julio, gentilhombre del Príncipe, quien, a petición de su señor, se lo comunica a Celia y ella se lo transmite a su prima y señora.

[328] Esta paremia, recogida, entre otros, por el marqués de Santillana y Gonzalo Correas, y que forma parte de los refranes que se citan en el *Quijote*, se emplea para justificar la confesión de algo hecho o dicho que pueda parecer deshonroso, y se terminará convirtiendo en el lema o la empresa de la novela por el cambio de actitud que experimenta la duquesa Leonor en su relación con los hombres a partir de su enamoramiento de Ricardo. Naturalmente, se relaciona con la doctrina aristotélica del hilemorfismo, que señalaba, aplicada al amor, que la *materia* —la mujer— se actualiza gracias a la *forma* —el hombre—: «LISARDO. Ser mujer y no querer / contradice, aunque porfía, / la humana filosofía. JULIO. Bien sabe que la mujer / ha de apetecer al hombre / cual la materia a la forma» (Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, ed. E. Di Pastena, vv. 701-706).

—Mire, vuestra alteza, que no es fiera sino doncella, y acuérdese de los versillos españoles que leyó pocos días ha vuestra alteza, que dicen: *El hombre más vil es hombre, / la mejor mujer, mujer*.

La duquesa le respondió airada que mirase a Pantasilea, reina de las Amazonas, que, a despreciar los hombres, se vieron temidas, valerosas e invencibles, gobernando reinos, imperios y monarquías. Replicó la condesa:

—Matarían de amores —descubriendo el nevado pecho, escudo de la fortuna contra los hombres—, que no habían de sacar dos veces sangre de lo que miraban, alimento al nacer, ejemplo en Rugero con Bradamante y en otros héroes valientes que, defendidos, y a no ofender la imitadora de la primera madre, se dejaron vencer; y no hace en favor de vuestra alteza el lugar de las Amazonas, que, como los habitadores del mar, en cierto tiempo del año propagan a naturales, los imitan, que no habían de multiplicar a misterios y a milagros. En sus ciudades y reinos los tienen y enamoran: los hijos envían a sus padres, las hembras crían en la disciplina de la sangrienta guerra, dando muerte a quien les dio vida. Algo tienen de víboras matadoras, a quien imitan.

Víbora imitó la duquesa en la respuesta a Porcia, teniendo por mayores injurias las que había oído que las que no de Ricardo; y con el veneno que vertía por los que mataban de basilisco, dijo a Porcia —como si fuera el príncipe— que, antes de volver a su reino, fingía haberle podido con engaño obligar a que la viese.

Y muy atenta y grave, Porcia a la duquesa le dijo así:

—Vuestra alteza tuvo justa causa de preguntar si era mi nombre Fea, que el Primero Padre puso el nombre a propósito a los hombres y a los animales. Consuelo haberle puesto a los animales cuando a los hombres dicen los amantes que Dios creó para el más vil todas las cosas, y todas las cosas y el hombre para la mujer. Vuestra alteza lo parece, y no hay ninguna que admire ajena hermosura. Heredaba un reino un hijo varón, y no hembra; nació la que no heredaba y, a no perder cetro y corona, fingió heredero: así lo persuadió a los vasallos, hasta que, al incendio de la brama, en su región precisa no pudo desmentir el ser femíneo. Amó, enamorose la dama de un primo suyo y por la industria sucedió en el reino. Presumo que vuestra alteza puede imitar la historia.

Mirábase Porcia –ofendido Ricardo– tan airoso caballero, tan gallardo Ganimedes se persuadió: engaño padeciera el águila real de Júpiter a verlos juntos. Dudara acierto, como las aves en las frutas del granadino cuarto paraíso terreno, y escuchaba a la duquesa.

Prosiguió, creyendo lo mismo:

—La que mereciere a vuestra alteza será —si el aurora infelice a sus lindezas— fuerza tener dos espejos en los tocadores, dos de plata al subsidio no excusado. Haría vuestra alteza vainicas y no sabría ensartar aljófar, rizos y moldes iguales, no con sillas. Temiera yo mudas y desmayos, labios heridos a sangrientos melindres y ofensas de quien le viera sin morir de amores. A vuestra alteza le parecí fea, y las estrellas se lo deben de parecer, si a cercanías le dieran hermosura. Pésame de haber dicho a vuestra alteza satisfacción de agravios sin cortesía ni amor; no se ofenda, que es mi asunto: más quiero vergüenza en cara que mancilla en corazón.

La vergüenza de las injurias temerarias oídas, si ya creídas, salió a la cara de Porcia, testigo verdadero del alma: que esto de salir a la ventana de la cara la vergüenza pertenece a las damas, sagrado asilo en que tal vez amparan lo que disimulan con el qué se ponen.

—Estará vuestra alteza muy gloriosa a injurias y ofensas —dijo la condesa—.

Con la transformación la hizo Porcia de su dulce ser precipitada. Consultó el libro del duelo a emprender el capítulo más irritante. La duquesa, muy satisfecha a soberbios desvanecimientos, que la ira de su afecto lo estuvo de mayor venganza, de quien nacen los duelos, y de que logró su corazón el desagravio creído, que le dio marcial satisfacción. La condesa pasó por esta injuria con fianza en el tiempo, en el amor de ver a la duquesa rendida, enamorada, perdida por Ricardo, que asomos había tenido de presumirlo en la belleza y hermosura que encarecía en el príncipe y en el grave castigo que sabía hacer el amor de iguales desprecios. Miraba diosas y flores amantes y que Leonor nombraba muchas veces a Ricardo, y que el sentimiento decía de ser ocasionarla a no poderle amar con disculpa, que miraba, a su parecer, hombre, si príncipe, digno de aborrecimiento, por ignorante y descortés; sí le agradó el nuevo modo de la venganza.

Avisaron a la duquesa que habían cubierto ya las viandas para la cena, y estaba de manera Porcia que a desengaños del espejo dudó no ser Ricardo, y Leonor que fuese Porcia[329].

Malicia prevenida fue de Guillermo injuriar a la duquesa con la mayor descortesía. Fue terrible, según el cortesano discreto, que a las mujeres llamaba niñas y a las feas hermosas, al más seguro puerto a templo de la amistad: y fue que el príncipe de Polonia venía enamorado de la duquesa por nuevas de la hermosa fama que oyó en España, Inglaterra y Francia, peregrinación a ver las únicas y más ilustres maravillas de Europa de que se componían sus reinos, a no ignorar fueros, leyes, política, condiciones, poderío. ¡Qué materias de Estado observaban, qué nervios para sus guerras, inclinaciones de sus príncipes y privados, qué alimentos y regalos, lisonjas de la vida! Quiso ver a Leonor: viola, y no vio más amor ciego; quedó en la prisión más hermosa en el cielo de sus milagros y maravillas, cautivo a imposible desear libertad. Y trazado cómo servir a la duquesa, procuró que, ofendida, llamándola Fea, no pudiese presumir el intento de Ricardo. Prisa le dio el amor de la duquesa; por la posta fue a ver y, estando en Milán disfrazado y de secreto —que otros dicen de rebozo—, sucedió este milagro de la fortuna: tenía Guillermo un conocido capitán de campaña; hízole dar el oficio, al cual a buena disposición de su hado le previno que un hombre fugitivo del reino de Hungría había hecho a un príncipe un hurto de joyas y diamantes de gran valor y estaba escondido en una quinta que fuera de Milán tenía un caballero; que le pretendiese, advirtiendo que le iba la vida en no decir que Guillermo le había dado el aviso por lo que vería después. Prometiolo y, al punto, con tropel de esbirros y armas, le fue a buscar adonde Guillermo le había encaminado.

Estaba Ricardo en la quinta, conforme al concierto, poniendo en un lienzo puntoso las riquísimas joyas que tenía, que un príncipe, peregrinando el mundo, no había de estar sin ellas. Otras de más precioso valor y perlas a racimos con el dinero guardaba Guillermo, ya los que en su casa servían al príncipe en la quinta le hallaron solo a prevención. Cogiéronle sin ella, a su parecer, el capitán y los que le seguían; asieron las joyas con el dueño y a mucha grita al ladrón le miraron lo que podía amparar dineros o más riquezas. Solo defendió el alma por no visible. Atentos y codiciosos miraban aquella India y luego al

[329] Esta curiosa secuencia narrativa en que Porcia visita a su prima, se disfraza para ella del príncipe Ricardo con los mismos ropajes que llevaba él cuando la vio e interpreta con ella una suerte de comedia de desagravio, no tiene repercusión en la comedia de Lope.

caballero, y tal era el parecer que, siendo capitán de campaña, dudaba que fuese lo que no podía negar. Preguntáronle el nombre; respondió que se llamaba Ricardo, y a efectuar preguntas dijo que era secretario del príncipe de Polonia, que le había dejado en Milán diciendo que iba a España y que volvería con brevedad. La seguridad desmintió el hurto, de que los oyentes quedaron pesarosos a no ser indios de repartimiento. Consultaban qué harían: resolución fue llevarle a la duquesa y darle cuenta del caso; así lo hicieron y, prevenido por el capitán y habiéndole mostrado las joyas, admirada más del arte que del valor inmenso, codició la del más único artífice por el hierolífico: era la bellísima Cleopatra triunfante de Marco Antonio, injuria del senado, invencible por el mayor Imperio. El reverso, con los áspides al pecho, a no despojos en el carro del triunfo del heroico César[330].

Mandole entrar adonde el mancebo Ricardo vio lo que deseaba en mayor majestad que él se había visto, y como sus pies, ángeles por doncellas, creyó estar en la gloria del Cielo que adoró. Miró la duquesa a Ricardo y, habiendo aquellos días hecho cortar la cabeza a un caballero milanés que escribió un papel a una dama suya que pretendía en casamiento sin su licencia, al punto que le casó, porque en su palacio tuvieron palabras de enojo, Lelio Galo y Próspero Fabricio, sus criados, los desterró a una isla sin agua y sin fuego que tomó de los castigos de Roma, según el Cornelio Tácito. Amotinó un tercio de italianos el capitán Valerio Druso, al cual y [a] los elegidos ahorcaron sin ser oídos, que así lo ordenó la duquesa. No hizo merced a soldado ni ministro como solía: sabiendo que un juez no moría en pie —que tomó de Plutarco—, le quitó el oficio; a las viudas y doncellas favorecía y hacía muchas mercedes; a los ladrones que hallaban hurtando una cinta —que tomó del legislador Licurgo— les mandaba quitar las vidas; a los que llevaban con tiranía el precio del oro y telas de su ciudad, mercaderías y bastimentos revenidos, mandaba castigar acerba y severa y luego les quitaba los oficios. Faltó un cambio en su tiempo. Fuese a otro reino y, averiguando que la hacienda que debía se la debían otros y haber sido la quiebra sin su culpa, le aseguró y le perdonó; pero habiendo quebrado otro a su ejemplo —si bien diferente el caso— porque, concertados con él sus acreedores y quedado por esto con otra tanta hacienda como le habían perdonado, viéndole rico y con un oficio que le había costado cincuenta mil ducados, se los quitó y pagó enteramente a sus acreedores. Dejó a su mujer y hijos, que tenía, lo restante, dejándolos también sin marido ni padre.

Ya parecía Leonor rayo del cielo, no diluvio de agua, sino de sangre: todos temían. Los más en su servicio le suplicaban no fuese tanta la venganza, que ni le quedarían vasallos ni ciudad. Temeraria estaba Leonor con los hombres, siendo uno el que la llamó Fea y, sabiendo los dos que mentía el atrevido, no penetraban en agravio; y escandalizaba mucho el castigo, pues cuando deseaba todos los hombres en una cabeza para cortarla y dejar sin ellos el mundo, a ser posible, miró a Ricardo la duquesa y presumió, a no haber admirado las joyas, que si faltara alguno de aquellos de su guarda, lo fuera el ladrón[331]. Tanta belleza

[330] El plan del príncipe Ricardo de hacerse secretario de sí mismo y, mediante una falsa denuncia orquestada por él mismo en que acusa a su servidor de que le ha sustraído joyas, hacerse prender para ser llevado delante de la Duquesa es similar en la comedia de Lope, con la salvedad de que, mientras que en la novela mantiene el mismo nombre, en la comedia el de Ricardo lo muda por el de Lauro.

[331] La desmesura de la venganza de la duquesa Leonor por la humillación recibida, los atropellos de poder e injusticias que comete, que la tornan en una soberana cruel, despótica y arbitraria, no tienen incidencia en *La hermosa fea*. Pues Estela, aunque desea resarcirse de Ricardo y, llegado el caso, de Celia por celos, no pierde los estribos hasta tal extremo. Por el contrario, tal y como le sucede a continuación a Leonor, Estela

vio en él, si diferente de la suya, que en soberbia el ángel la pudiera imitar antes con su tercera parte de las estrellas. Vio en el preso, que, hincada la rodilla, esperaba disposición de su buena o infelice suerte; y de tal miedo y temor dio indicio que de la vida sentía el fin. Acordose Leonor de la ofensa del príncipe y la belleza esparcida en su imaginación. Habíale referido el capitán nombre y dueño del preso y, sin decirle ninguna cosa, previno a su guarda la de Ricardo a tomar consejo, vacilante el alma. Guillermo a la [duquesa] mira con recato, y viendo que Leonor la puso en el mancebo, no temió las saetas, Narciso el veneno. La duquesa previno el buen tratamiento del mancebo. Dio al capitán una de las ricas joyas y cien escudos a los demás, cuando esperaban mayores premios.

Descrédito sintió el alma en la fiereza de su corazón, ya no de tigre, con la infelice imagen aborrecida: imitaba tiempo veloz, que a no volver la cabeza no se dolía de las ruinas, incendios y fines de los reinos y monarquías; ya sin nombre a no memorias, a no dolor, fiado en sus alas, no imitador del Júpiter divino, que si el mozuelo alimento del alma, no lo era el alma del tiempo.

Audiencia salió a dar la duquesa algunos días después de la prisión de Ricardo porque deseaba dar a los presos libertad, si no al robador de las joyas, decayendo en parte Leonor de su fiereza, si bien que pretendía no desdecir de la mancilla de sus armas.

Curcio, osado como el de Roma, honor de su patria a soberbio lauro, codiciado por único, dio gracias a su alteza del oficio de senador de que le había hecho merced; y a no desdecir rosa la bellísima cara, le respondió no se lo agradeciese, por no habérsele dado con su gusto: que le deseaba, y no para él, presumiendo vileza admitir gracias sin deuda, que llevar premio por la mentira y humo se quedaba para los mercuriales, no para los ascendentes de Júpiter o del Sol. Parecíale que sangre en el corazón, leche en los labios —que a no horror a los niños, en la misma distancia, el alimento leche fuera sangre—, se quedaba para el que engañó a la primera hermosura.

Ya temía Leonor ver a Ricardo y temía no conocer su alma. Llevósela, dejola sin ella el ladrón y, volviendo de la reconocida enemiga batería, no le venía bien. La ferocidad vio dulzura, amado lo aborrecido; la voluntad, reina, vil esclava. Fuerte castigo del amor persuadió su corazón, necia infamia la crueldad. Tenía la duquesa en dos jardines diversos dos palmas que se miraban con fruto; una sola sin él. Decía que el fénix era infelice a no otro fénix, que a consuelo dos fingieron con sabiduría los egipcios; y así lo sentía el de Arabia en las fuentes, espejos cristalinos, que, a no esperanza de generación, no enriqueciera a fama eterna sabeos aromas, no batiera alas, no encendiera fuego a renacer. El caos de Ovidio del Anguilara, por único: tinieblas, confusión, en dejando de ser, le vieron los poetas, cielo, sol, luna, estrellas, elementos, frutos, flores, aves y animales. Vio que todo lo criado hacía consonancia solo a fin de amar. Airada se injuriaba, amante se dolía de su corazón; ya sin mancilla le quisiera ver, aunque la cara no granadina. Consultaba la memoria en la voluntad; dulcísimos desvelos enriquecían la voluntad y la memoria, que el entendimiento lloró deshonor y olvido. Ciega no le miraba, amante se envanecía. Miraba la causa indigna, moría de amor; y de secreto, de Pasife —no con el toro, que era fabuloso— le acordaba el amor; ya no flaqueza del ser, tomó resolución de no despojar el alma de lo

se queda deslumbrada de la belleza de Ricardo bajo la apariencia de Lauro cuando lo ve por primera vez en una situación pareja.

que adoraba. Las historias de las reinas y amantes princesas leía, amaba en soledad, a no dar parte, como del cetro y corona rica, a no dividida.

Hizo llamar a Ricardo, que el cuchillo o el cordel a la garganta llegó sin aliento, sin color, nieve la rosa. Dobló la rodilla a sus pies; cobrose al «que se levante». Respiró, y la que dio vida al corazón temeroso se esparció en la bellísima cara, no sabiendo el suceso: que dudar a un tiempo el premio o el castigo es pasar de la vida a la muerte, es pena de infierno, esperada sentencia de absolver o condenar. Suele dividir el alma, como el pesar o el contento, y así le dijo a Ricardo:

—Secretario, me dicen que servís al príncipe de Polonia. Con presteza, que no admito dilación, dadme cuenta del suceso hasta aquí; decid la verdad, que así dicen a los que dan tormento.

Deseaba Ricardo contar su enamorada historia; Leonor so el dosel. El historiador, no con desvío, dijo así:

—Ricardo, príncipe de Polonia, único sucesor de aquel reino, dichoso por Godofre su padre, mancebo de singular belleza, a quien dicen soy muy parecido, si no tan bello español en lo airado y en lo airoso, habiendo leído la *Historia General de España*, los *Anales de Aragón*, las eras, olimpiadas y lustros de los historiadores romanos de Inglaterra y Francia, que de todas lenguas tiene noticia, bien sabio en las ciencias, quiso ver estas provincias. Vine con otros criados en su servicio, sin diferencia en ninguno, a no ser conocido; violas, y lo que deseaba.

—¿Qué deseaba? —preguntó la duquesa.

Replicó Ricardo:

—Ver a vuestra alteza, que, teniendo noticia de su rara beldad, ingenio y gobierno, tomando ocasión a disculpas que dio su padre y vasallos, le dio licencia para el viaje. Discurrió vagando a dar cuenta del intento bien a prisa, por llegar a Milán.

—¿A qué dama española entregó el alma? —dijo la duquesa.

Respondió Ricardo:

—A cierto serafín, que Amor con vista tiró a las almas flechas de fuego. A los orbes de sus ojos fuera vil atributo el de estrellas, las mejillas, sembradas de azucenas en las deshojadas rosas, claveles encendidos, lograban la cercanía de las iguales lucientes perlas del nácar de sus maravillas. Envidiaba el celestial vulto, hermosura angélica, el claro Oriente, la India riquísima, cuando el alba nace entre los arreboles de oro y azul. Volvió las espaldas Leonor, sin echar a ellas los celos de que moría, y aventurando injurias y deshonores, volviendo, dijo a Ricardo:

—Solo podría admitir una disculpa de vuestra ignorancia, desdicha del ingenio, que al más débil movimiento insulto le desdora. ¿Cómo se llamaba dama tan dichosa, merecedora de los valientes golpes de vuestro pincel? Llamábase Leonor, duquesa de...

—No digáis de dónde, Ricardo —le previno—; no habéis de acreditaros con decir que era yo, lance vadeable y común.

—El príncipe —dijo Ricardo— vio a vuestra alteza en su carroza de plata, oro el alma. Quedó admirando su rara belleza, donaire y gracia y, de admirado, solo pronunció:

—La luna es fea con tan celestial hermosura. Estoy sin alma, Ricardo, muero dichoso. Y con ser tardo el movimiento de los cuatro cisnes, nevados Alpes no voladores,

imitando al tardo cielo de Saturno, le parecieron volantes hipogrifos: tanto los deseaba perezosos.

—¿Luego no dijo el príncipe —respondió la duquesa— si era mi nombre Fea?

—La luna —dijo Ricardo— era fea con vuestra alteza.

—La luna era la que se podía agraviar, que no era yo la fea —dijo Leonor.

—Indigna cosa fuera decirlo por mi príncipe tan gallardo, y de lo que admira a quien le conoce, pierda vuestra alteza.

—Recelos —volvió a decir Ricardo—, que al punto partió como el viento a Polonia a dar cuenta al rey de su amor y de la diosa que adora en vuestra alteza, más cazadora de las almas que de las fieras. Con brevedad tendré cartas del suceso, y vuestra alteza en su Milán a Ricardo.

—Gentil ingenio tenéis, mucho os debe el príncipe. Estoy agradecida a vuestro discurso, proseguiremos mañana.

—Prosiga vuestra alteza, que yo la miro entre el alba y el aurora.

—Ricardo —replicó Leonor—, si fuérades el príncipe, más que a mi amor temiera oírle amores si los supiera decir como vos.

—Del príncipe —respondió Ricardo— los aprendí.

Fuese la duquesa, haciendo en su corazón reverencia por el nombre al príncipe, que los amantes se entienden como en la gloria[332].

A su cuarto fue la duquesa y, cerrando puertas y ventanas sino a los oídos amores:

—¿Soy yo —decía— la inexorable, la roca de antiguos diamantes en el mar del amor a sus tormentas? ¿Soy el único aborrecimiento de los hombres, despreciadora de las furias infernales, presumiendo no furias en tanto que lira celestial del músico Orfeo suspendió castigos y apiadó sentimientos?

Decía que el haber puesto venda en los ojos a prevenir a Orfeo le permitió al intrépido Amor de su bellísima Psiquis.

—Mirar mucho, y no lo que se hace, lo dejó el Amor para los amantes inadvertidos. Soy, imitando a la diosa cazadora, la fiera de los montes y selvas que miraban deidad, cuyos encumbrados riscos, viéndola airada, se temieron Etna o Mongibelo. Duquesa de Milán, ¿de qué sirve, si el título, el poderío, lo temido y amado, no impiden vergonzosos deseos, no templan ya que no en el día, en la noche? El feroz enemigo de la voluntad tengo de amar, desigual esfera, vileza engendra mi corazón. El daño es que amo: único reparo, sutil

[332] Lope de Vega modificó notablemente los sucesos del arresto de Ricardo y la entrevista posterior con Leonor. Ricardo / Lauro, en *La hermosa fea*, no solo no es encarcelado, sino que la duquesa Estela lo nombra servidor suyo y lo convierte rápidamente en su privado. Piña, no obstante, pudo inspirarse en varias comedias de Lope del ciclo de una dama noble enamorada de un servidor para pergeñar el apresamiento del secretario Ricardo, la visita de la duquesa a la prisión y su subsiguiente puesta en libertad, puesto que acaecen secuencias similares en *Las burlas de amor* y en *El silencio agradecido*. Por otro lado, aunque Lauro, como aquí Ricardo, afirma ser muy parecido físicamente al príncipe Ricardo, no desdice que la Duquesa le pareciera fea; lo cual tiene significativas implicaciones en la trama, por cuanto el motivo del «desdén, con el desdén», que queda desarticulado en la novela, se mantiene activo en la comedia hasta el desenlace, provocando que el comportamiento de Estela, a diferencia del de Leonor, que se centra exclusivamente en el amor y en la sospecha de que el secretario y el príncipe son la misma persona, pendulee entre la venganza de Ricardo y el amor a Lauro, y que, como consecuencia de ello, Ricardo y Lauro devengan —fingidamente, claro está— contrincantes amorosos. Es así que los personajes principales de *La hermosa fea* resultan más complejos psicológicamente, más acabados y redondos, que los de la novela de Piña. A lo que se suma que Lope haga igualmente rivales amorosas a Estela y Celia y no solo cómplices, como sucede en las *Varias fortunas de la duquesa de Milán*.

desorden, fingir a engañar el alma. ¿Que es el príncipe de Polonia Ricardo? Si Ricardo, también seré egipcia en hablar por figuras; imitaré mujer en el tormento: descaecer a no ceder, a no rendir la fortaleza en que mueren los fuertes capitanes.

Fue al cuarto de la condesa Porcia. Si triste, pisado áspid, venenoso basilisco, salió rosa fresca, alba al umbral de su cielo, y en el semblante, pocas veces inobediente, al golpe riguroso de fortuna traslució novedad en la duquesa.

—Prima —decía Leonor—, quedemos solas, que tengo cosa de importancia de que darte cuenta.

Porcia replicó:

—Señora, ¡bien mío!, si fuese dichosa aliviando penas de vuestra alteza. Leonor, con vergüenza, que eligió sobre la nieve de su luz, a no mancilla del corazón, en mal formadas las oídas, que a visibles se vieran turbadas, débiles y temerosas; que de caer de su opinión el honor, el poder y la vergüenza, poco menos militan que la muerte. Campeaba Marte la duquesa y moría Venus triunfante de victorias: era despojos del Amor Ricardo.

—¡Porcia mía —le dijo—...!

Cuidó Porcia delirios, temió desaciertos y volvió a decir Leonor:

—Por Ricardo muero.

La condesa replicó:

—¿Por el que dijo a vuestra alteza injurias que padecía a venganza de la mayor?

—¡Oh, prima —respondió la duquesa—, que la voluntad, desbocada furia, no tiene reparo! A Ricardo figuro su señor, y mío. No fue a Leonor, duquesa de Milán, a quien llamó Fea; a la de las menguas del primer cielo, si allá las hay, hizo la ofensa. Muere por mí el príncipe; volvería de Polonia en las alas del dulce pensamiento. Quédense las fierezas para los Héctores y Aquiles, a los furiosos Orlandos, a la lira de los cielos y fuego de los rayos. A la bella Doralice desgarró el fiero Rodamonte. Lo apacible, lo airoso de Mandricardo valiente, cautivó el alma de la mayor belleza sin ley, con la espada sangrienta. A bravezas y amenazas del dios Marte se rindió Venus; a ciega por el sol fue salamandra entre sus luces y resplandores. Para Adonis reservó lo amante, lo amargo. Dulzuras y regalos, lágrimas y celos, olvidó en su espera por la belleza de Ricardo; digo por el bello hijo del parto incestuoso que amaba por Raquel. Fue pastor tantos años el sagrado amante. Al incendio troyano dio principio la belleza de Elena. Bien merecieron los demonios eternas penas, perdiendo la angélica hermosura, y de aquí les viene incitar a quien les parece antes de soberbios: que lo feo pecha a no desprecios, y haber abrasado el alma es a envidiar rara hermosura.

Arrojó los bellísimos ojos Leonor a la tapicería, de más oros que sedas de la infelice, abrasada ciudad. Y viendo a Elena atenta sobre la rompida muralla, puerta del cuerpo sin alma, con muchas salió aprisa de la sala, por si aplicaba la reina el oído a otro mayor incendio, a traición alevosa de Cupido, que, solo comunicada a Porcia, no temió infamia esparcida. Con esto volvió Leonor a su cuarto, asegurándole Porcia —que la iba acompañando— el secreto, diciendo si le daba licencia para vestirse otra vez de príncipe de Polonia. Respondió que le daría mucho gusto y no le diría más injurias sino amores. Diole a entender Porcia que se iba persuadiendo. Sentía su alteza que el preso no era el que decía, sino su señor. No respondió Leonor; a excusar peligro la condesa le dijo que ya no desmentía la letra de *más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón*. Riéndose

Leonor, llegaron a su estado, discurriendo en los noveles pensamientos a probar la aventura que deseaba.

Comunicaba el príncipe a Guillermo en secreto; dábale cuenta de su buena fortuna por haber hallado en Leonor luz, guía de sus colocados pensamientos: en el día, sol; en la noche, luna. Servía de maestresala a la duquesa y refirió que unas veces se quedaron con la presa en la mano, alimento usurpado al cuerpo. A la copa hacía salva, atenta la duquesa más a la cara de Ricardo que al veneno del oficio. La comida, espléndida, que no le ofendieran las arpías en el hurto, que imitaba cuantas acciones hacía, ya malicias de su amor. En algunas extraordinarias le sucedía que la duquesa dilataba el fin. Risueña, airosa y con gala discreta, mandaba repartir las viandas y curiosidades a los que servían, no tocadas, y al maestresala reliquias, resultas de las que habían merecido su divino aliento. Y con esto –le dijo a Guillermo el príncipe– presumía que Leonor tuviese algunos asomos de que lo era, dejándose engañar de su secretario. Cierto a no poder Ricardo, a no estar en su mano encubrir su grandeza. Esto solo tiene el mar de verdadero amante: disculpar osadías amorosas en las damas, a no hallar en los tiempos felices, a lograr las dichas sin celos, átomo que desdore, injuria que desobligue, de que los discretos que mueren previenen a las almas que adoran a no morir desengañados.

Atento estaba Guillermo a los pies del príncipe, viendo que sus trazas tenían dichosos principios. Obras del entendimiento y voluntad le parecían en la duquesa, conocida por la única adormecedora de los hombres, si no era disculpa ser Ricardo de otra jerarquía, encargado el secreto, que pudieran escudar en tan alta empresa. Volvió Ricardo a palacio. Tenía Porcia las joyas del príncipe, solo no la que tenía Leonor, que el alma, y a sutilezas suyas, hizo que Porcia llamase a Ricardo y le dijese tales palabras:

—Ricardo, mi prima tiene afición a vuestro término y persona; a extranjero, os desea hacer muchos favores y mercedes. No diga el príncipe de Polonia que faltan en Diana alteza y majestad. Estas —mostrándole un tafetán en que estaban— son las joyas que os tomaron a la prisión: valeos de sus riquezas y de las que tiene Leonor, que os dará su liberal mano. Agradecimiento se debe al primer móvil de su voluntad. Solo vos, Ricardo, habéis adquirido gracia —como dicen— en sus ojos.

La hermosura y donaire de la condesa, elevación de Ricardo, deseoso de dos almas, a darle una, contemplando rara belleza, respondió humilde, cortés y discreto:

—El príncipe mi señor fue a Polonia a tratar con el rey su padre el casamiento de su alteza. No puede dilatar su venida. El amor que llevó y el alma, prenda de imposible rescate, volverá con más velocidad a Milán que volvieron las almas infernales a sus penas con la segunda muerte de Eurídice.

Deseaba dilatar la respuesta a Porcia; de intento, y no temiendo que le pareciese ignorancia, le dijo que, viendo su hermosura, fresca rosa, le había hecho un soneto, que lo español sabía como lo polaco, a imitación de los príncipes y señores, que todos le sabían. La condesa no estaba desagradada del ingenio, ni muy dudosa que fuese el príncipe; y alabanza propia es halagüe.a lisonja, fullería de los que engañan. Ya le aguardaba, y díjole así:

SONETO

La rosa fresca imita al alba al cielo;

si en lágrimas de perlas de la Aurora
el fénix de las flores enamora,
no almendro teme la región del hielo.
Con alma de oro el vergonzoso velo
que, relámpago, nace y muere, llora;
¡oh breve tiranía lo que a Flora
al mes gentil, al mayo, fue desvelo!
La rosa en flor, en Flora, en primavera,
que en amagos la vida eterna imita,
villana mano de la Parca espera.
Mas, ¿qué importa a la rosa que, marchita
a manos de la envidia y celos, muera
si a gloria de hermosura resucita?

—Ya entiendo —dijo Porcia— la dirección del enamorado soneto. Con razón habéis celebrado la rosa fresca, hermosa, de mi prima; no me deis satisfacción, que ya lo entiendo. Cohechada me tenéis; prevenid, que los versos valen mucho a las tercerías. ¿Sois aficionado a los versos?

—Señora —respondió—, las musas españolas tenemos por divinas, que en nuestro reino más invitan a las armas que a los poemas: sutiles ingenios produce el benévolo cielo de las polacas regiones. Más imperio tiene el Marte bélico que el ciego dios; más nos inclinan las estrellas a las armas que a las letras, y ha enseñado la experiencia que tenerlo por oficio es la sutil, poderosa, materia de Estado. Con esto se adquieren reinos, aseguran los mares, descaecen los enemigos, faltan las fuerzas y dan fin a las monarquías, excusando los sitios y batallas de poder a poder, que no la mitad de los millones que se gastan en la tierra se podrían asegurar los mares; y el que fuere señor de ellos, lo será del mundo.

—Más parece, Ricardo —dijo Porcia—, que sabéis de entretener y de las guerras que de llegar al caso de la sujeta materia.

—Por mirar en tanto a vuestra excelencia —dijo el príncipe— dilató el fin.

—Poeta me parecéis —respondió la condesa— en la dulzura de las palabras, que poetas son muchos príncipes españoles; peligrosas me parecen. Bueno érades para príncipe de Polonia; bien podíades imitar los que dicen que las reales son como las balas de artillería: que si no aciertan, con el aire quitan la vida; y es terrible caso quitarla siendo cosa de aire. He presumido veneno en el desprecio, en el mirar severo, airado, un príncipe no admitir pregunta o respuesta, volver las espaldas, que como son dioses y soles en la tierra, en ausencia del sol todo es noche temerosa. A prueba de mosquete fabricó Vulcano los petos y espaldares, aunque solo se entiende lo primero: que a los héroes valientes nunca les vio el enemigo las espaldas y no ha podido el honor o la ignorancia fabricar defensa a una palabra sola, a movimiento desdeñoso o airado o menos favorecido. También parece que voy fuera de propósito, si bien quiero sepáis que, si mujeres, estudiamos las acciones de los príncipes que, llegando la ocasión, imitamos.

—Temiendo voy a vuestra excelencia —dijo Ricardo— y le suplico me guarde las joyas. Hasta que venga el príncipe no las he menester si no se quiere servir de ellas, que soy tan dueño de su voluntad que dará muchas gracias...

—No miro pocas en vos, Ricardo. Mi prima sale luna que hace día la noche y en su ausencia es noche el día. Direle las que tenéis y habéis referido. Con esto se fueron el Alba y el Sol.

Porcia contó a su prima cuanto le pasó con Ricardo, pareciéndole no dudarle el príncipe de Polonia; difícil averiguarlo por el remoto clima. Acordaron, a puro ingenio, excusar, si no penas, infamias o injurias, que Leonor no tuvo primero movimiento, a pena de la vida, violar el alma en el ángel más bello, en el Cicerón o Demóstenes más entendido, a no el príncipe Ricardo; no libación, sacrificio, altar, ara o templo en sagrados humos, a templanza de pensamientos atrevidos de vírgenes vestales a su diosa, que en esto Diana nunca pecó. No imaginó volver atrás, no admitir la parte que pide absolución. Acordaron, pues, que Guillermo —de quien la duquesa fiaba lo tocante a sus rentas y gobierno— fuese al punto con secreto a Polonia y volviese ave a mayor prisa, con retrato de Ricardo su príncipe; no decaer el honor, a no dar venganza a los príncipes que deseaban casar con Leonor. Llamado y advertido lo prometió, y fuese adonde solo pudiera verle el príncipe.

Discurrían Porcia y Leonor lo atento de Ricardo a no perder en lo posible ver la sombra de su sol. Iban creyendo ser el príncipe y no su secretario, si no lo era de sí mismo, que ofrecer joyas, saber ciencias, peregrinar provincias. Diestro en la lengua italiana, española y otras muchas, algunas se ignoraban, pareciendo que bastaba una buena, si materna, de su idioma. Alguna vez se dejó caer del chapín de Leonor, viendo el lucero más cercano al día, el de Venus en la noche a Ricardo que cortés, galán, enamorado y no atrevido; que las señoras Angélicas ponen gorro a los Medoros más Adonis. No perdía tiempo, dándola el brazo y la mano, buen principio a fin de matrimonio. Perezosa le volvía a tomar; agradecíale el cuidado y abrasábale el corazón. Las almas comunicaban secretos, que fue disculpa de Leonor, a no darle el príncipe, y los presentes, murmuraban públicos.

—Huelgo, Ricardo —le dijo la princesa—, de la asistencia y cuidado en mi servicio; yo lo estimo, no lo olvidaré. ¿Cuándo viene el príncipe?

Respondiole con mucha brevedad:

—Hoy recibí un pliego y en él carta para vuestra alteza.

—No la haber dado —le replicó— es desaliño. No imitáis a caballero puntual, que no me puede persuadir mi idea otro príncipe.

Leída más de una vez, decía así:

> El rey mi padre lo es ya de vuestra alteza, si yo mereciere tan alto bien, codicia reina de Polonia, la señora condesa Porcia, serlo del mundo. Vuestra Alteza es vil premio de su divino ingenio y peregrina hermosura.
>
> EL PRÍNCIPE DE POLONIA

El porte fue reñir dilación a Ricardo y mirarle sin ella. Tenía una sortija de un famoso diamante: diósele, que a tercero él cura del matrimonio. El amor de las almas no tenía mucho, que hacer «Voluntades encontradas / trabada guerra mantienen», dijo el poeta español; que delgadezas, sentencias, flores, excelencias y maravillas, lo enigmático, lo culto y sacro, todo es de España; que los poetas ingeniosos y los amores no podían ser de otra monarquía.

No apresuraba Leonor volver a su cuarto, a no ausencia del único amante. Pesados y perezosos eran los pasos; la mano dio al hombro de Ricardo: Alcides envidiaba más hermoso cielo, estrellas de mayor resplandor. ¡Oh fortuna, que en la adversa no tienes imperio contra la más rústica, pajiza cabaña, contra el dueño que dejaba a sus antojos las perdidas cabras —menos perdidas sin su gobierno—! ¡Y que salte en la más dorada nube en el Olimpo sin peregrinas impresiones, que no tema las tormentas el diestro marinero, como el peligro de las bonanzas en las calmas, contra quien solicita el mar furiosas olas! ¡Oh fortuna, cuyos desatinos y crueldades amontonas, previenes, dedicas a historias prodigiosas, a tragedias, a naufragios, sin que se aplaquen templos, altares ni sacrificios! Que tener venda en los ojos no es a no ver ruinas de los imperios y monarquías, a solo no ablandar tu airado corazón, como el infierno; a que no te obliguen ni los tiernos corderillos ni los recién nacidos infantes el cuchillo a la garganta o en las entrañas sangrientas, saneando tu fiereza la venda que también tiene Cupido, no sé si al mismo fin. Y así, fiera con la alteza, con las olas del mar que rocían, que amenazan las estrellas, impeles a la duquesa de Milán, defraudando aquel honor, a que no se debiera atrever el pensamiento a lograr la gloria que alentaba el alma; no sintiendo, no sabiendo de sí, no mirando lo ya penetrado de la envidia, que, amando, se viene a perder y, aborreciendo, no tuvo temor; que es lo más difícil de la vida saberse gobernar en la bonanza, usando con templanza de la victoria.

Don Jaime, rey de Nápoles, de pocos y felices años, fue de secreto a Milán a ver la peregrina belleza de la duquesa, y, enamorado, amante rey, volvió a su ciudad bellísima junto a su Consejo de Estado a disponer casarse con Leonor. No hubo consejero que no fuera dichoso, a ser rey como los godos, aunque le costara la vida. Previenen con las cartas y poderes, discreto embajador Julio Ascanio, aparato, criados y joyas, teniendo efecto que, una vez dedicadas a la deidad, aunque no le tuviera, no debían saber la bella retirada en la esfera más común, en el vulgo más vil, en la avaricia más codiciosa, pena de infame el mayor valor. En tanto que se hacían estas prevenciones —de que tuvo la duquesa noticia—, fue tan acelerado el pesar que se vio a pique la vida. Miraba en el cuartel de sus armas: *Más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón*. En él miraba a Ricardo —que, a no le ver, fuera la mancilla el reino de Nápoles— en los confines del suyo, de su misma Italia, digna de amada persona, acciones y ardimiento, como allí se dice de su rey, el príncipe de muy extranjera provincia, de menos renta, si de mayor numero de vasallos; y acordándose de dos versos españoles que dicen:

> Que la riqueza del alma
> a la del cuerpo antepones,

le parecieron hechos a su historia y, a prevenir la respuesta, hizo llamar a Ricardo. Temblando a desconfianza de la fortuna, diole cuenta de la novedad. Respondió que el príncipe estaba cerca de Milán y sería terrible burla, causa de incendios, guerras y desdichas la respuesta fácil en el tratado casamiento, de que no podía formar agravio el rey. Bien le estaba a Leonor lo que no quería —si hay quien adora lo menos útil—. No le parecía, sin la muerte, retirar el alma; tomó resolución de proseguir el hado[333].

[333] La tenue tensión dramática que se genera entre las pretensiones de don Jaime, rey de Nápoles, para con Leonor y la espera de la llegada del príncipe Ricardo, traída por Piña de forma extemporánea, pues la

Pasaron algunos días en estos embates de las furiosas olas de la voluntad en que no hay San Telmo; mar tempestuoso las impele: no hay fonda que le comunique el centro; todos escollos, bajíos y encontradas corrientes: naufragar infestar es el dichoso puerto; pedacear entenas y velas de los pensamientos se tiene por dichoso triunfo y eterno lauro.

Una mañana que, saliendo la duquesa de su Oriente, no atrevida el alba ni el aurora, salió al punto que Leonor el Sol, en el día más hermoso y claro que saludaron aves y se bañaron de luces los montes, el cielo en oro, con esmaltes de sus jaspes y colores diversos, llegaron a Milán el embajador esperado y, a lo mentido de Ricardo, el príncipe de Polonia. Dice el italiano aquel verso: *Il ben va drito a el male, il male a el bene*. Sobre las felicidades se dan las pensiones a imitación de las dignidades.

Llegó el embajador aposentado y regalado con la prevención de la duquesa Porcia, que en las tristezas amorosas, en los cuidados de su prima, la subrogaba, suplía sus estorbos. Visitado de los señores y príncipes de aquel Estado, honor debido al embajador que fue recibido con real decoro.

De sus pensamientos próspera y adversa fortuna dio cuenta Leonor a Porcia. No le pidió remedio para olvidar, olvidado el remedio, el primero con el segundo empleo. Resolución conoció la condesa en su prima de no desdecir, que donde hay amor no hay razón; no le osó dificultar millones de inconvenientes, llegando a las manos dos competidores —que hay amantes que anhelan por injurias y las padecen a fineza de lo amado—. Lisonjas fueron los consejos, siendo Ricardo el príncipe. Agradeció la duquesa a Porcia estar de su opinión, mirar a su luz lo voluntarioso.

Ricardo dijo a Leonor que el príncipe estaba en Milán de secreto y suplicaba a Su Alteza le mandase dar licencia para besarle la mano, pues venía a prevenir lo importante a su disposición. Respondiole la duquesa, y lo mismo dijo Porcia si burlaba, temiendo engaño. Y desenvainando la espada, sangrienta de la ira, aseguró verdad lo que decía, y, a ver si lo era, quedaron de acuerdo para la siguiente noche. Díjoles cómo se había adelantado muchas millas de su gente.

A este tiempo, Guillermo, fingiendo que venía de Polonia, idea que excusó a tener el retrato de Ricardo, en su casa le presentó a la duquesa. Quedaron turbadas Leonor y Porcia, sin color y sin esperanza de no haberse perdido y desdorado. Quisieron hacer matar a Guillermo, diciendo que aquel retrato era de Ricardo y no del príncipe de Polonia. Mandáronle llamar presente Guillermo, y en tanto respondió a las fieras airadas, si no fieras, que la verdad era ser el retrato de Ricardo, que Ricardo era el príncipe de Polonia.

—Eso es cierto —replicó Leonor, deseando que fuese verdad, a no morir desesperada.

—Eso es cierto —volvió a referir Guillermo.

—¿Es a propósito —le dijo la duquesa— haberme engañado? ¿Sois vasallo leal?

—Sí, señora —respondió—. Nunca he dicho a vuestra alteza lo contrario[334].

Duquesa hasta el secreto amor por su maestresala ha rechazado todas las propuestas matrimoniales, no tiene repercusión en *La hermosa fea*. Por cierto, los dos versos que cita Piña son, como señala Moreno Prieto en nota, del romance de Lope «Sale la estrella de Venus».

[334] También en *La hermosa fea* Estela recibe un cuadro que le envía Ricardo, pero que Julio, su portador, le dice que es de Lauro, a causa del mucho amor que le tiene, según pudo comprobar el Príncipe durante la entrevista nocturna en el jardín. Es decir, el retrato no resuelve el conflicto principal, sino que ayuda a complicarlo más y a preparar el clímax del nudo de la trama, que precipitará el desenlace. En el cual, además,

Y cuanto le había sucedido con el príncipe, traza de la prisión, con las joyas para el buen tratamiento, que la correspondencia suya y del rey había pasado por su mano muchos años y que algunos había estado en Polonia, bien infante el príncipe, que no había de engañar a su alteza, pues era su vasallo y criado. No fue menester grave persuasión; creyeron lo que deseaban, de que viene a ver tantos ateístas que gobiernan la nave de la voluntad. Ricardo entró y a los pies de la duquesa le pidió la mano, pidiendo perdón. La duquesa mandó que al punto saliese de palacio y fuese adonde —que ya lo había sabido— le esperaban sus criados y caballeros, para prevenir en tanto el recibimiento. No fue el príncipe desfavorecido, ni poco glorioso del bien que esperaba, sin temer contrario rey.

Dio al embajador audiencia la duquesa y la respuesta ordenada. Y prevenida a vergüenza en la cara y no mancilla en el corazón, la réplica fue que traía orden, si Su Alteza tuviese plática sobre su casamiento, tratar el del rey con la señora condesa Porcia su prima. Esto admitió, de que dieron aviso al rey de Nápoles. Trataron de que viniese por la condesa y que los dos desposados fuesen recibidos un día. Esto se hizo con la grandeza debida a las almas y a las coronas. La duquesa fue a Polonia, rica de luz y diamantes; el rey con la condesa a Nápoles: a su cargo, el gobierno de Milán, las fiestas, amores y galas precisas. Los polacos a sus pies de Leonor; adoraban diosa los napolitanos a la bella condesa. Perpetuaron el renombre de bella su famosa ciudad; vivieron con grandes felicidades, sucesiones dichosas de príncipes católicos. Heredaron sus reinos bien afortunados, pacíficos y de grandes riquezas. Acreedora la duquesa Leonor de los sucesos felices por su entendimiento a la buena fortuna de la empresa que eligió, queriendo «más vergüenza en cara —a no admitir al rey de Nápoles, a no padecer infernales penas eternas— que mancilla en corazón», si perdiera lo que adoraba en el príncipe de Polonia, de que se dio nombre a esta fortuna de *Más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón.*

la explicación del caso no recae en el amigo confidente del Príncipe, como en la novela, sino que la expone el propio Ricardo y todo acaba de diferente modo.